

**UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR  
FACULTAD DE COMUNICACIÓN SOCIAL**



**EL VALOR COMUNICACIONAL DE LA DANZA  
CONTEMPORÁNEA**

**TRABAJO DE GRADO PREVIO A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN COMUNICACIÓN SOCIAL**

**DANIELA BELÉN MOINA ARMAS**

**DIRECTOR: MSC. MARÍA GUADALUPE ACOSTA LEÓN**

**Quito – Ecuador  
2014**

## **DEDICATORIA**

A mi padre, quien nunca me abandonó incluso desde la incorporeidad. Quien vio en mi un ente de excelencia y empuje desde el arte y la comunicación.

## **AGRADECIMIENTOS**

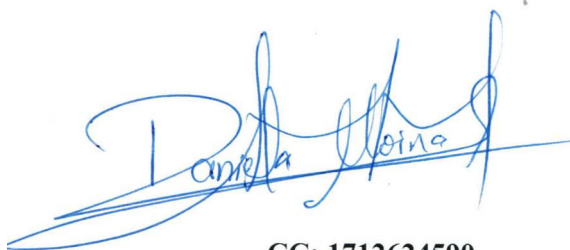
A mi madre por estar detrás de todo este proceso de vida. A la facultad de Comunicación Social donde vi nacer mis letras y donde aprendí que la realidad es más intensa de lo que se ve en los medios. A Yahuapani Compañía de Danza por las directrices y el aprendizaje dentro del arte, la comunicación y la vida.

## **AUTORIZACIÓN DE LA AUTORÍA INTELECTUAL**

Yo, Daniela Belén Moina Armas, en calidad de autora del trabajo de investigación o tesis realizada sobre “El valor comunicacional de la danza contemporánea”, por la presente autorizo a la UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR, a hacer uso de todos los contenidos que me pertenecen o de lo que contiene esta obra, con fines estrictamente académicos o de investigación.

Los derechos que como autor me corresponden, con excepción de la presente autorización, seguirán vigentes a mi favor, de conformidad con lo establecido en los artículos 5, 6, 8, 19 y demás pertinentes de la Ley de Propiedad Intelectual y su reglamento.


Quito, 1 de diciembre de 2014



**CC: 1712624590**  
**daniela.moina@hotmail.com**

## CERTIFICADO

En mi condición de Director (Tutor), certifico que el señor Daniela Belén Moina Armas, ha desarrollado la tesis de grado titulada "El valor comunicacional de la danza contemporánea", observando las disposiciones institucionales que regulan esta actividad académica, por lo que autorizo para que el mencionado señor reproduzca el documento definitivo, presente a las autoridades de la Carrera de Comunicación Social y proceda a la exposición de su contenido bajo mi dirección.



Msc. Hugo Palacios García  
Director

RAZÓN: Diento por tal que el Msc. Hugo Palacios, ha sido designado Director de Tesis, en reemplazo de la docente lic. Guadalupe Acosta, quien se acogió a la jubilación. Quito, 28 de noviembre 2014.  
LO CERTIFICO.-



Dra. J. J. Villavicencio  
SECRETARÍA ABOGADA

# ÍNDICE DE CONTENIDO

DEDICATORIA	ii
AGRADECIMIENTOS	iii
AUTORIZACIÓN DE LA AUTORÍA INTELECTUAL	iv
HOJA DE APROBACIÓN DEL DIRECTOR DE TESIS	v
ÍNDICE DE CONTENIDO	vi
RESUMEN	viii
ABSTRACT	viii
INTRODUCCIÓN	1
JUSTIFICACIÓN	4

## CAPITULO I

### COMUNICACIÓN Y CULTURA

1.1	La realidad como construcción social	5
1.2	Las relaciones humanas en base a la comunicación	8
1.3	Los códigos culturales en el proceso de la comunicación	10
1.3.1	Producción y significación	12
1.3.2	Producción y consumo	13
1.4	El consumo cultural	19
1.5	La identidad y la cultura	21
1.6	Transformaciones e interacciones de la identidad	21
1.6.1	La cultura como transformación	23

## CAPITULO II

### EL CUERPO EN COMUNICACIÓN EXPRESIÓN CORPORAL

2.1	El lenguaje	26
2.2	Significaciones y significados	29
2.3	El lenguaje del arte	31
2.3.1	La obra de arte	32
2.4	El sujeto como parte de la manifestación artística	34
2.4.1	El artista	35
2.5	El cuerpo como elemento de comunicación	36

2.5.1	Exploración del cuerpo	37
2.6	La expresión corporal como forma de comunicación	38
2.6.1	Metodología de la expresión corporal	39
2.6.2	La expresión como creación	42
2.6.3	Propuestas de comunicación corporal	44
 <b>CAPITULO III</b>		
<b>LA DANZA CONTEMPORÁNEA</b>		
3.1	La danza como forma de expresión social	46
3.2	La danza a través de la historia	48
3.2.1	Las grandes civilizaciones	49
3.3	Aparecimiento de la técnica contemporánea	52
3.3.1	El coreógrafo	53
3.3.2	El Tema	55
3.3.3	Inspiración vs Técnica	57
3.3.4	Diseño	59
3.3.5	La música	61
3.4	Danza Contemporánea en Quito	62
3.5	Yahuapani Compañía de Danza	63
 <b>CAPITULO IV</b>		
<b>DANZA CONTEMPORÁNEA Y COMUNICACIÓN</b>		
4.1	Análisis semiótico	65
4.1.1	Aproximación a los conceptos	65
4.1.2	El signo	65
4.1.3	Sintagma y Paradigma	68
4.2	Análisis	70
4.2.1	Criterios de selección	70
4.2.2	Análisis del contexto y la imagen	71
 <b>CAPITULO V</b>		
<b>CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES</b>		
5.1	Conclusiones	77
 <b>BIBLIOGRAFÍA</b>		
		80

El valor comunicacional de la danza contemporánea

The communication value of contemporary dance

## **RESUMEN**

Aborda la interrogante de la danza como un lenguaje con la estructura necesaria para que los individuos puedan comunicarse. Se establece una relación entre la comunicación y la cultura desde la interacción humana; así como la generación de identidad a partir de los elementos compartidos dentro de una comunidad.

Se establece la expresión corporal como herramienta comunicacional del arte. Define al cuerpo como parte de la manifestación artística y sus propuestas creativas a partir de la exploración. Realiza un recorrido histórico, explicativo y evolutivo de los elementos que componen la danza para aterrizar en la propuesta local de la coreografía 'Como un pájaro libre'.

Hace una aproximación a la semiótica, disgregando conceptos como el signo, sintagma y paradigma; dentro de una coreografía específica. El arte no es una metáfora de la sociedad sino su reflejo, puesto que está cargado de símbolos, referencias físicas y mentales que se expresan y en este caso con el lenguaje no verbal.

**PALABRAS CLAVE:** COMUNICACIÓN Y CULTURA / EXPRESIÓN CORPORAL / DANZA CONTEMPORÁNEA/ IDENTIDAD/ LENGUAJE NO VERBAL



## ABSTRACT

The current work addresses dance as a language with the necessary structure for individuals to communicate to each other. A relation has been established between communication and culture since the human viewpoint, as well as regarding generation of identity from shared elements in the community.

Body expression is established as a communication tool for art. Body is defined as a tool for artistic expression and creative proposals from exploration. History and evolution of dance elements are exposed to lead to the local proposal, a choreography 'Como un pájaro libre'.

There is a semiotic approach, by separating concepts such as the sign, syntagma and paradigm in a specific choreography. Art is not a social metaphor, but its reflex, because it is filled of symbols, physical and mental references expressed with non-verbal language.

KEYWORDS: COMMUNICATION AND CULTURE / BODY EXPRESSION / CONTEMPORANEOUS DANCE / IDENTITY / NON-VERBAL LANGUAGE

## INTRODUCCIÓN

Vivir en sociedad es un efecto de la evolución de la naturaleza, el hombre resultó ser la única especie que no sólo fue capaz de vivir en sociedad, sino de transformar sus entornos, por lo tanto de producir una sociedad para vivir.

La expresión corporal es un lenguaje base para el teatro, la danza, el mimo, como un proceso de la creatividad humana, vista además como una estrategia para la interacción social.

Esta es personal y entrelazada con la historia y la experiencia de cada persona; sobre todo por la capacidad de expresar ideas, emociones y sentidos. Entonces nace la necesidad de la creación, el deseo de profundizar en el conocimiento corporal, la creatividad del ritmo y el espacio.

Aquí entra en juego la parte más importante en el proceso de comunicación: el cuerpo, que resulta un territorio de construcción y deconstrucción, por lo que el movimiento intensifica sus contradicciones y sus sentidos.

Desde la teoría social se considera al cuerpo como una realidad biológica y como una construcción cultural, ya que más allá de la existencia orgánica existe una construcción social que lo atraviesa. Entonces estamos hablando también de varias construcciones porque no existe un cuerpo único, sino de una multiplicidad; a pesar de las convenciones que han logrado estereotipar los cuerpos sobre todo dentro de la estética de la danza.

Esta construcción social está atravesada por la visión del mundo, sus relaciones espaciales, temporales, económicas y sobre todo culturales. La interacción de fuerzas sociales y simbólicas construye al cuerpo y lo convierte en un espacio de contradicciones.

Al mismo tiempo que está enraizado en la naturaleza, se construye de experiencias y es transformado por la cultura, lo que determina la percepción social de su forma física.

El movimiento también se verá marcado por las características orgánicas de ese cuerpo, éste expresará desde este ángulo, su sentir físico hasta sus deseos más internos.

De ahí que la corporalidad sea la dimensión en la que el cuerpo deja atrás sus características meramente orgánicas y le permite al ser humano establecer vínculos emocionales y de significación. En esta dimensión de corporalidad se percibe la presencia del ser en el mundo, habitarlo. Lo que a su vez construye el mundo desde sus propias representaciones y prácticas como la danza, en la cual se pueden poner pinceladas de pensamiento, orden y sentido a las múltiples manifestaciones de la subjetividad.

Entonces dentro de la propuesta creativa se concatenan el cuerpo (como lienzo y motor del movimiento), la experiencia para conectar con el mundo interno (emociones y recuerdos) y las experiencias para favorecer la expresión simbólica (vivencias).

Esto es lo que se transforma en una obra teatral o dancística, ya que las acciones producidas desde la sensibilidad humana, se pueden acompañar de movimientos secuenciales que intentan transmitir las percepciones de una realidad común pero al mismo tiempo diferente, en cada persona.

El sujeto creado se desnuda y reencuentra su autenticidad. Existe aquí una doble articulación en torno a la obra como el territorio común donde el creador y el espectador se encuentran.

Por lo que representa un lenguaje motriz que desencadena imágenes que remontan a ideas, emociones o sensaciones de la persona que crea los movimientos, para trabajar estas imágenes simbólicas, debe existir un contexto simbólico que tiene la función de mediador entre el sujeto y la realidad.

Es una estrategia de comunicación ya que resulta un encuentro con el sujeto mismo y a la vez con el otro; como un espejo de la propia imagen, ya que las propuestas de comunicación corporal descubren al otro como diferente; esto provoca un enriquecido torbellino de emociones y por consiguiente posibilidades de movimiento.

La danza contemporánea nace del ballet, concebido en el teatro y en las cortes donde se enseñaba a ser bonita, esbelta y graciosa. Una imagen mágica del bailarín.

A inicios del siglo XX surgen nuevas influencias, donde se renuevan las maneras de encarar la creación. Las revoluciones sociales transformaron los antiguos paradigmas artísticos, y nace un cuerpo independiente y real.

La danza al abrir espacios de búsqueda y expresión hace que el ser humano tenga un encuentro consigo mismo y con su entorno. Habrá que tener en cuenta además que las formas de expresión corporal son individuales, ya que son una manifestación de la subjetividad de las personas. Pero es necesario aclarar que la subjetividad se construye en la intersubjetividad que se tiene con el otro que es distinto, pero que a la vez, se parece a mí, en la medida que se comparte un discurso o acción.

Por tanto la expresión corporal está ligada a la cotidianidad, por lo que podría afirmarse que la manifestación artística es un derecho de todos y no puede estar encomendada únicamente a quienes practican las artes escénicas. La expresión hace parte de los imaginarios y se potencia como forma de encuentro y comunicación a través de la danza.

La imaginación, el sueño, la idea y la representación expresiva son una realidad lo más cercano a la cotidianidad del bailarín, por eso lo simbólico en la danza se convierte en expresión.

Por otro lado también se puede decir que la danza es signo, en tanto que éste es un producto de la actividad consciente para referirse a una cosa sin necesidad de hacerla presente en su materialidad. De igual forma la danza hace referencia a múltiples eventos y elementos, sin necesidad de hacerlos presentes en su materialidad. Es entonces una fuente de representación de las acciones más cotidianas, hasta las más abstractas.

Esto implica que la danza tiene significado y significado, y por lo tanto es una forma de comunicación estructurada.

## JUSTIFICACIÓN

El presente trabajo parte de las inquietudes: ¿La danza es un lenguaje? ¿Este lenguaje es creador de identidades o se basa en ellas? ¿Puedo crear significaciones desde el movimiento? En torno a esto se han desarrollado discusiones teóricas y personales, desde las cuales partimos en este estudio. También hemos partido de la necesidad de romper con concepciones de un arte elitista y alejado del común de los mortales.

Es por eso que elegimos a la danza contemporánea, ya que se concibió como una ruptura de los paradigmas dancísticos. Y le apostó a la ejecución más real e interiorizada desde las ideas y las sensaciones.

Partimos desde la postura de que el artista es un creador de significaciones y no un simple informador o proyector de la realidad. Para demostrar este principio se utilizará la herramienta brindada por la semiótica para establecer el carácter comunicativo de la danza, teniendo en cuenta entorno su social y cultural.

# **CAPITULO I**

## **COMUNICACIÓN Y CULTURA**

Casi siempre configuramos a la comunicación dentro de los medios de comunicación masiva, sin considerar que es una herramienta fundamental para los procesos culturales de los pueblos.

Habermas llama cultura “al ámbito de la realidad que está estructurado lingüísticamente. Frente al cual podemos adoptar una doble actitud, como participantes y como observadores.” (Habermas 1997. Pág. 128).

Desde este punto de vista, la cultura se expresa con manifestaciones generadas conforme a reglas establecidas por sujetos históricos. Estas acciones implican pretensiones de validez general. El papel del sujeto en la sociedad estará entonces regido por normas establecidas por quienes ya convivieron antes y que establecieron la forma de funcionamiento de las sociedades. Es entonces cuando los individuos buscan validar su existencia siendo parte de ellas.

Todo es cuestión de comunicación, la gente se comunica cotidianamente a través de diferentes códigos de interacción humana. La manera como la gente se comunica es su manera de vivir, es la construcción de su cultura. Pero cuando cambian los elementos de comunicación también lo hacen los elementos culturales.

### **1.1 La realidad como construcción social**

El hombre es un constructor de modelos sociales, sus actos ceremoniales, el lenguaje y sus formas de interacción son los hilos con los que se teje la cultura.

“El objetivo de un modelo es capacitar al usuario para actuar mejor en el manejo de la enorme complejidad de la vida” (Hall 1978. Pág 17). Estos modelos nos ayudan a ver y comprobar cómo funcionan las cosas.

En el comportamiento humano es importante tener en cuenta el tiempo y el espacio. El tiempo está entretejido dentro de la existencia del individuo, determina y coordina las relaciones con los otros. El

espacio y la forma cómo lo utilizamos señalan las prioridades dentro de una organización. Por ejemplo: el lugar y la cantidad de espacio que se le asigna a una persona dice mucho sobre ella. Sobre todo su relación con la organización.

Ningún organismo puede sobrevivir sin alterar su medio ambiente, puesto que lo reorganiza en procesos de interiorización y exteriorización y que pueden ser mecanismos adaptativos o de control.

Pero a diferencia de los animales, el comportamiento comunicativo del hombre evoluciona y le concede su identidad. Las acciones, posturas, gestos, la forma de manejar el tiempo y el espacio componen su cultura que además se pueden interpretar solo si se conoce su contexto histórico, cultural y social.

En tanto el individuo crece se hace más difícil distinguir lo innato de lo adquirido, ya que su comportamiento es totalmente maleable, puesto que se modifica debido al aprendizaje. Las pautas de pensamiento se aprenden de a poco y empiezan a crear respuestas y formas de interactuar bajo su superficie.

Hall cita a Powers (1973) quien afirma que las pautas que administran su comportamiento son conscientes, cuando se produce una desviación del plan, es decir que los paradigmas controlan la vida del individuo funcionan de manera inconsciente a menos que sean cuestionadas.

Esto es llamado 'inconsciente cultural' que controla las acciones del hombre y que puede comprenderse mediante un análisis minucioso.

“El hombre se sitúa cada vez más en situaciones en que la cultura ya no proporciona una comprensión fiable sobre lo que otras personas harán” (Hall 1978. Pág. 47)

Es decir que cada día los hombres interactúan con horizontes más amplios, lo que les obliga a trascender su propia cultura, conociendo otras paralelas y diferentes.

Esta exploración cultural empieza por un malestar, el sistema de control advierte que ha surgido algo inesperado, por lo tanto el individuo tendrá que dejar de actuar automáticamente y tendrá consciencia de su comportamiento<sup>1</sup>.

Todo funciona tan sutilmente que las personas y colectivos humanos no se dan cuenta de las pautas referenciales de su comportamiento, de ahí que los estereotipos se reproduzcan incluso por la resistencia de los seres humanos de abandonarlos.

Por su parte, Bolívar Echeverría afirma que la dimensión cultural no es una simple presencia de la realidad sino que le da sentido a los hechos históricos.

“La actividad de la sociedad en su dimensión cultural, aun cuando no frene o promueva procesos históricos, aunque no les imponga una dirección u otra, es siempre en todo caso, la que les imprime un sentido” (Echeverría 2010. Pág. 23)

El autor hace una crítica a la antropología moderna a partir del reconocimiento de que existe una ‘pre – condición cultural’ que trasciende las funciones vitales del ser humano, habla de un “surplus ontológico” que da cuenta de un desarrollo social más allá de una lógica meramente animal.

En el discurso moderno según Echeverría existe una convicción inamovible de que en la cultura hay una substancia vacía de contenidos, que es sin embargo la prueba de la humanidad de los pueblos, algo contradictorio ya que no registraría las determinaciones de los individuos.

“La obra cultural de una comunidad moderna es, así, a un tiempo, motivo de orgullo – porque enaltece su humanidad – y de incomodidad- porque enciende el conflicto de su identificación.” (Echeverría 2010. Pág 30)

En el siglo XIX el concepto de cultura se reservará a las actividades en las que la creatividad se manifiesta de manera pura, en resistencia del aprovechamiento monetario.

---

<sup>1</sup> Hasta hace no mucho tiempo, el hombre no necesitaba tener en cuenta de los sistemas que gobernaban su vida, porque se relacionaba con los de su mismo entorno, por lo que resultaba previsible. Pero en los últimos años las relaciones se han extendido más allá de las fronteras y han ampliado los alcances de la cultura, pero que al mismo tiempo la reduce.

El individuo solo podrá trascender su propia cultura si conoce y exterioriza las pautas con las que opera. (Edward Hall 1978).



Ya avanzado este siglo la cultura fue totalmente elitista. La definición romántica situaría a Europa como el verdadero territorio de la cultura, mismo que además se basaba en las proezas bélicas de los Estados. Serían los dueños de la creatividad espiritual y los demás entonces resultarían “pueblos naturales” destinados al aprendizaje y la dependencia; con una civilización incipiente. Así este concepto aparece como un elemento neurálgico del colonialismo.

¿Es este el anclaje de la percepción cultural en Latinoamérica?

Probablemente esta herencia conceptual se haya mantenido hasta nuestros días, en los que se ve a los ‘privilegiados’ como actores y consumidores de cultura. Donde la cultura se centra en los actos “creativos y sublimes” de unos pocos.

En América Latina surge un concepto de identidad cultural populista. Una especie de abaratamiento de la cultura, una negación ilustrada de percibir lo popular como simples reflejos de lo autóctono. El indigenismo aparece en el siglo XX como un acercamiento a lo indígena, a lo natural y lo primitivo. (Barbero 2003. Pág 136)

Este fenómeno ha hecho que se coloque a lo indígena en la exterioridad del desarrollo, cuando en realidad los procesos históricos y sociales han sincretizado innumerables elementos y formas de expresión mestizas que quizá se sigan viendo bajo una lupa eurocentrista.<sup>2</sup>

La cultura es entonces el bagaje de conocimientos, tradiciones y formas de expresión de un grupo humano, entre los que hallamos la forma de hablar, la gestualidad, la comida, entre otros. Con esto podemos decir que las acciones del ser humano son ya procesos culturales que construyen la historia de la humanidad. La transmisión de estos elementos estarán sujetos por supuesto a la subjetividad, pero también al universo identitario de una comunidad o país.

## **1.2 Las relaciones humanas en base a la comunicación**

Según César Ulloa Tapia, es necesario ampliar la mirada de la comunicación y la cultura como dos áreas interrelacionadas, que atraviesan todos los quehaceres cotidianos.

---

<sup>2</sup> Para Martín Barbero la concepción de cultura popular define a lo popular como un sujeto homogéneo definidos en términos positivos de resistencia, pero también en términos negativos como subproducto de la manipulación de la cultura de la élite.

Dentro de la proyección política para unos lo popular significa la autoctonía salvada y conservada al margen de las imposiciones coloniales y el capitalismo. Para otros representa el atraso, la ignorancia, lo supersticioso que impiden al individuo ser moderno.

Así mismo plantea la comunicación como oportunidad para el intercambio, como el espacio de debate y consenso. Un intercambio que no deja de lado el contexto, que a su vez estará sobre la base de la historia.

Dentro de este contexto intervendrán las emociones, las acciones y los conocimientos que se manifiestan a partir de un estímulo, además derivado de ciertas causas y efectos. Ulloa expone a la comunicación como “el tejido de acciones moldeadas, hechas y reinventadas con el uso de innumerables códigos” (Ulloa 2007. Pág. 47)

“De ahí que la comunicación no sea únicamente el intercambio de signos compartidos, sino una predisposición para asimilar y crear otros para una mejor comprensión, diálogo y consecución de acuerdos entre diversos y diferentes”<sup>3</sup>.

La relación entre comunicación y cultura se podría entender desde dos aspectos: por un lado está el universo simbólico de la cultura de los pueblos que se reconstruye desde diversos significados que comunican; de ahí que plantea que toda forma de comunicación es ya una expresión cultural.

Pero queremos distanciarnos de la idea de la mera acumulación y transmisión mecánica de la información entre individuos. La comunicación y la cultura son entendidas como fuentes inagotables de producción social en constante evolución.

Por otro lado Habermas plantea que la acción comunicativa es una mediación simbólica orientada por normas obligatorias que definen expectativas de comportamiento y que tienen que ser reconocidas al menos por dos individuos. La acción estratégica está más adelante, cuando ya los individuos toman una posición, donde subyacen los intereses de cada uno en lo que se convertirá en una competencia para influir sobre el pensamiento del otro por disuasión o recompensa. (Habermas 1997. Pág 28)

---

<sup>3</sup> La comunicación condiciona cualquier tipo de relación social, porque los actores establecen una especie de diálogo sobre la base común de sentidos o también sobre la creación de otros para mejorar los niveles de comprensión, intercambio de pensamientos y debate.

Establece tres características de la comunicación como la omnipresencia porque se manifiesta todo el tiempo y en todos los espacios cotidianos, legitima procesos de socialización mínimos y de largo aliento, es una praxis colectiva ya que es una necesidad y acción continua que permite conocernos; y está plagada de sistemas de significación puesto que el universo cultural es diverso, múltiple y diferente.

Dentro de esta normativa también existen sanciones para quienes las transgreden, quizá este sea el vértice de las normas de urbanidad y respeto del que todos somos parte y además son las líneas en las que somos educados para la convivencia social.

Pero en este sentido quizá solo se centre a los actos de habla, es importante tener en cuenta que la comunicación tiene más elementos como la gestualidad y la corporalidad que más allá que estar dentro de las normativas deberán ser consensuados para ser entendidos entre más de dos individuos.

El primer aprendizaje viene de la imitación. El individuo acepta y reproduce manifestaciones que tienen un grado de concienciación que le permite dimensionar su significado, tanto para la comunidad a la que pertenece como a él mismo. Tras esta imitación estará en la capacidad de transformar o asumir estas manifestaciones, en función de sus necesidades y bajo la aceptación de la colectividad.

“Las formas de comunicarnos son señas culturales que nos hablan de ese universo simbólico que nos permite ser como somos, legitimarnos como diferentes”. (Ulloa 2007. Pág 21)

### **1.3 Los códigos culturales en el proceso de la comunicación**

El lenguaje es un sistema de organización de información y de ideas, por consiguiente la recepción de respuestas, eso quiere decir que no solo es un sistema que transfiere pensamiento o significados de una persona a otra.

Según Hall existen dos cosas que estorban la comprensión de la comunicación intercultural: la linealidad del lenguaje y los prejuicios que conllevan las culturas. La base de la cultura fue asentada hace millones de años, incluso antes de que el hombre apareciera como tal, se refiere al cerebro mamífero, que actúa según su experiencia.

En este sentido existe una paradoja, ya que este cerebro que al mismo tiempo es capaz de comprender la cultura incluso de manera preverbal, también puede ser el impedimento de nuevas experiencias culturales. Sobre todo porque el individuo difícilmente se comprenderá a sí mismo, aunque se la pase desmenuzando cada aspecto de su vida.

Aquí aparece el concepto de sincronización, puesto que los cuerpos interactúan y se mueven conjuntamente al mismo ritmo, pero estos cuerpos no son conscientes de esta sincronía social.

Según Hall el cuerpo no miente, sean o no interpretados técnicamente sus movimientos. Todos estamos inmersos en un baile de interrelaciones desde nuestro segundo día de vida, este podría ser el elemento más básico del habla y apoya el comportamiento del ser humano.

Así mismo no concibe a los seres humanos como entidades aisladas, sino que por el contrario existiría un lazo participativo dentro de las formas organizativas compartidas, es decir que los individuos están ligados por jerarquías de ritmos específicos de su cultura. Estos lazos se manifiestan por el lenguaje.

Este lenguaje es reconocido y contrastado sobre el fondo cultural de la comunidad, ya que la gente reconoce las posturas y movimientos culturales incluso inconscientemente; pero todo esto bajo un contexto o situación.

Estas características son más visibles desde afuera o podrán ser vistas por quienes están fuera de nuestras fronteras culturales, por lo que Hall afirma que si uno quiere encajar lo adecuado es comenzar a moverse al ritmo local y adaptarse a su compás.

“Todas las cosas vivas interiorizan y responden a docenas de ritmos: la noche y el día, el ciclo de la luna, de las estaciones, anual, así como a otros ciclos y ritmos más cortos, como el respiratorio, el latido cardíaco las distintas ondas cerebrales, por no hablar de los ritmos del hambre y el sexo” (Hall 1978. Pág. 74)

De ahí que varios estudios incluso han demostrado que varias mujeres que vivan juntas, incluso coinciden en sus períodos menstruales.

El autor sugiere que las personas que no siguen el compás de las demás pueden resultar una fuente de dificultades para los miembros de una cultura, entonces:

- La forma en que las personas se sincronizan está enraizada por la biología, pero es modificada por la cultura.
- La sincronía además muestra cómo van las cosas entre los individuos de una comunidad, si hay disminución o ausencia de ella quizá las cosas no van bien.
- Estos disturbios en la sincronía pueden interferir en las actividades del grupo en sus cadenas de producción.

- *La música y la danza también estarían inmersas en este concepto de sincronización, puesto que tanto el público como el artista forman parte de este proceso. Por lo que estas actividades no serían independientes.*<sup>4</sup>

Según estas afirmaciones la relación del hombre con el arte es mucho más cercana de lo que suponíamos.

Todo lo que el hombre es y hace tiene significación. Estos sistemas están entretejidos en la personalidad y en el contexto de las sociedades, sin estos sutiles sistemas de comunicación, el hombre no sería más que una máquina.

En este sentido la comunicación sirve para analizar la estructura del comportamiento propio, aspectos que podrían quedar ocultos debido a la velocidad de la vida en la que nos movemos.

### **1.3.1 Producción y significación**

Dentro de la cultura tenemos significados, los cuales son producidos en varias actividades que resultan en sistemas de significación.

“Un estructuralista puede estudiar actividades tan diversas como la preparación de la comida y los rituales para servirla, los ritos religiosos, los textos literarios, los juegos y otras formas de entretenimiento para descubrir las formas profundas de producción y reproducción de significado en una cultura”. (Pérez, 2010)

Según Bolívar Echeverría el proceso de reproducción social es la acción del individuo sobre la naturaleza y una reacción de ésta sobre el individuo; esto por supuesto mediado por otros elementos y por el consumo.

Este proceso tiene un factor subjetivo presente tanto en el sujeto social productor como en el sujeto social consumidor o de disfrute.

En este proceso el ser humano está inmerso en un flujo temporal, sometido a una metamorfosis orgánica que implica precisamente una inmersión en el tiempo para convertirlo en una oportunidad de ser otro y autotransformarse.

---

<sup>4</sup> En este sentido el autor afirma que cuando una muestra artística no es de nuestro agrado hay cuatro posibilidades: la primera es que el artista no haya acertado a captar el ritmo o las sensaciones adecuadas, la segunda es que puede haber representado un aspecto no convencional del entorno, la tercera es que puede tener un estilo que no nos es familiar o expresar un aspecto incómodo del comportamiento; y la cuarta es que puede ser un extranjero y nos muestre las cosas desde otras perspectivas.

En la fase productiva el individuo intenta ‘decir algo’ al ‘otro’, es decir que envía una invitación al ‘otro’ de alterarse, para que éste tenga una propuesta sobre esta alteración.

En este intento de alteración puede darse una tensión interindividual, dada la capacidad del ser humano de modificar la identidad social, la socialidad del otro, lo cual incumbe tanto al conjunto como a los singulares.

“Todos los individuos sociales y no solo el sujeto social global, están en un proceso permanente de “hacerse” a sí mismos, intentando “hacer” a los otros y dejándose “hacer” por ellos”. (Echeverría 2010. Pág. 75)

Esto es un juego cruzado de reciprocidades, todos intervienen en las existencia de los demás, esto resulta en un cambio en conjunto de todos.

Entonces la acción del individuo social envía determinada significación para que el otro la reciba y la descomponga según sus percepciones y sea capaz de cambiar el mismo en virtud de ella. El individuo produce signos y no solo señales.

Según Echeverría en la comunicación humana existe un orden jerárquico en el que intervienen dos planos de existencia: el físico (animal) y el político (metafísico). Se da entonces una semiosis en donde el plano metafísico predomina sobre el primero.

En los procesos de producción/consumo de cosas, también existe una producción/consumo de significaciones, todo es materia trabajada por un individuo para el disfrute de los otros.

### **1.3.2 Producción y consumo**

Así mismo Echeverría identifica dos fases en el proceso de comunicación diferente y consecutiva: la emisión o ciframiento y la recepción o desciframiento del mensaje. En primera instancia el agente emisor, toma información del referente y la cifra mediante un código de simbolización y convierte esta información en un mensaje.

En el segundo momento el receptor acepta este mensaje, aunque no tiene referencia del otro toma la alteración del contacto y la descifra, mediante el uso del mismo código de simbolización. Este mensaje le aporta cierta apropiación cognitiva del emisor.

Esta comunicación está motivada por el contexto y por la necesidad de compartir la apropiación cognoscitiva de la realidad.

En este sentido se refiere al modelo de Jakobson, en el que se distinguen seis funciones de la comunicación:

- Función referencial
- Función expresiva
- Función apelativa
- Función fática
- Función metalingüística
- Función poética

En el proceso de comunicación no solo se envía un mensaje de manera operativa, sino que en él se connota la razón de ser de un algo que se define entre el emisor y el receptor, esto por supuesto atravesado por el contexto de los dos individuos.

“Acontece en razón de la necesidad que tiene el primero de poner de manifiesto o expresar la alteración (del estado de ánimo, de la identidad) que el motivo contextual ha provocado en él; y acontece simultáneamente, en razón de la disposición que tiene el segundo para aceptar la propuesta conativa, apelativa, de alteración de sí mismo en el momento en que se apropia de la información”. (Echeverría 2010. Págs 80 – 81)

Las funciones: referenciales (contexto), expresiva (emisor) y apelativa (receptor), estarían dentro de la función fática que es el núcleo del proceso comunicativo, según Jakobson. Esta función se mostraría en su pureza en gestos como el saludo.

Esta posibilidad de expresión y apelación patentaría la vigencia de la comunidad a la que pertenecen el emisor y el receptor. Esta comunidad tiene una consistencia mental y corporal, ya que ambos comparten los mismos códigos y el mismo contacto.

Jakobson además distingue la función metalingüística, que está centrada en torno de la comunicación humana.

El rumor también es parte de esta comunicación, Jakobson lo define como el estado acústico natural del aire que interconecta a los seres humanos.

## **El código**

Es un conjunto de principios, leyes, reglas y normas de composición. Estipula cuándo y cómo la alteración producida en el contacto puede ser significativa.

“Es la lengua la que guía al hablante y al escucha, cuando el uno enciende y el otro reconoce una consistencia simbólica en una determinada materia sonora.”(Echeverría 2010. Pág 82)

El código selecciona y combina los elementos de la comunicación. Establece las reglas del eje paradigmático y el eje sintagmático. Es decir que es necesario elegir los elementos dentro de la multiplicidad, teniendo en cuenta las similitudes y las diferencias del emisor y el receptor. Sin embargo existen reglas de ubicación de los elementos, de composición organizados en una secuencia temporal y espacial.

Determina la posibilidad de combinar elementos tanto en el eje paradigmático como en el eje sintagmático que corresponden a dos niveles diferentes de articulación o simbolización (recibir y enviar significaciones).

Según el autor existe una segunda posibilidad de producción de sentido que consiste en articular que no están dotados por si mismos de sentido, sino que adquieren uno al combinarse.

Un ejemplo de la determinación del código es la sintaxis, un conjunto de reglas que nos dicen cómo conectar las palabras.

## **El contexto**

Una de las funciones de la cultura es decidir a qué le prestamos atención y lo que ignoramos. Esta función le permite al sistema no sobrecargarse de información<sup>5</sup>

La programación de los individuos se lleva a cabo mediante la contextualización. El grado de conciencia selectiva que los individuos colocan entre sí mismos y el mundo, es decir lo que uno presta atención al contexto y la sobrecarga de información están funcionalmente relacionados.

---

<sup>5</sup> El término ‘sobrecarga de información’ es un término que se aplica a los sistemas que procesan información. Es la situación en la que el sistema quiebra debido al gran volumen de información que se torna difícil de manejar.



Los problemas de comunicación no radican en el código, sino más bien en el contexto, ya que hace que las proporciones de los significados varíen. El código solo abarca una parte del mensaje, por lo que sin el contexto no podría ser entendido. Esto tomando en cuenta que los lenguajes son una abstracción de un acontecimiento<sup>6</sup>.

Sin embargo éste énfasis no se limita al lenguaje sino también a las características de la cultura.

Según Edward Hall existen reglas que determinan lo que uno percibe:<sup>7</sup>

- El asunto o actividad
- La situación
- El estatus en el sistema social
- La experiencia anterior
- La cultura

Las pautas que combinan estas condiciones se adquieren en los primeros años de vida.

El asunto en que una persona participa tiene que ver precisamente con lo que atiende. Esta atención dependerá de las condiciones e incluso la ocupación de los individuos. Para una persona que domina un sistema (lenguaje) resultaría fácil confundir a quienes no compartan con ella ese conocimiento.

Hall afirma que lo que un individuo elige tomar de la realidad consciente o inconscientemente, le da significación y estructura al mundo. Existe una cierta escala en la atención que le ponemos a las cosas, por lo general las relaciones humanas son las que menos rango tienen en la cotidianidad.

El estatus también afecta lo que atendemos de la realidad. “La gente de arriba presta atención a cosas distintas que las personas situadas en el centro o en el fondo del sistema.” La forma de pensar de los seres humanos es arbitraria. El autor halla aquí un defecto: en lugar de ver acontecimientos vemos ideas; a lo que se suma la linealidad que en algún momento se interpone en el mutuo entendimiento y separa a las personas por líneas irrelevantes.

---

<sup>6</sup> En el proceso de abstraer, el individuo escoge ciertas cosas e inconscientemente ignora otras. La inteligencia humana consiste precisamente en prestar atención a las cosas que se debe. En este sentido ciertas cosas pueden ser acentuadas por sobre otras quizá no menos importantes.

En cualquier situación es importante para los interlocutores conocer al otro, para saber lo que está teniendo en cuenta y lo que no. Pero quizá la cotidianidad pase demasiado rápido que muy pocos le darán verdadera importancia a lo que el otro le quiera decir.

Este tipo de programación constituye la parte manifestable de la comunicación de los seres humanos y los mamíferos superiores. Esto hace posible tratar un contexto en relación con el significado.

La contextualización es un procedimiento importante para manejar la gran complejidad de las transacciones humanas, de tal manera que el sistema no colapse con tanta información.

En este sentido Hall hace una diferenciación en los mensajes:

- Mensajes de contexto alto: la mayor parte de la información está interiorizada en la persona (implícita)
- Mensajes de contexto bajo: la información es explícita.
- Para Hall, el buen arte es siempre de contexto alto, el malo por consiguiente será de contexto bajo. Entonces, el nivel del contexto determina todo sobre la comunicación y constituye el soporte del comportamiento posterior del individuo.

El código que se utilice es coherente con la situación. “Una oscilación del código, señala una oscilación de todo lo que sigue”. (Hall 1978. Pág 86) Por lo que hablarle explicativamente a otra persona es darle más información de la que necesita, por lo tanto la situamos en un contexto bajo.

Una estrategia para comunicarnos es decidir cuánto tiempo se le dedica a contextualizar al otro, esto es necesario ya que la información explícita no debe ser excesiva ni insuficiente.

La importancia de la contextualización tiene efectos en los sistemas políticos, económicos y sociales, pero mucho más en su base: la cotidianidad. Por ejemplo en el nivel fisiológico de la percepción el cerebro tiene la necesidad de contextualizar los datos que recibe para adaptarlos a su experiencia.

En la contextualización intervienen al menos dos procesos distintos pero relacionados, uno dentro del organismo y otro afuera. El primer proceso está en el cerebro y está en función de la experiencia pasada (lo que ya ha sido contextualizado antes e interiorizado). El proceso exterior es el escenario donde ocurre un acontecimiento (situacional o ambiental).

Aunque el contexto exterior solo se ha estudiado sistemáticamente en los últimos tiempos, hace ya varias décadas ha sido reconocido como factor importante del comportamiento humano. A menudo se omite la influencia de la contextualización programada<sup>8</sup>. Sin embargo hay una contextualización que ha sido validada desde hace siglos: el status. El status está ligado al ego, por lo tanto se reconocen los aspectos organizativos pero no las necesidades interiores.

Quienes se detienen a analizar el contexto descubren que la realidad y sus significaciones han sido alteradas por hechos “ocultos”, más bien obviados por los ojos humanos.

En el texto cita a Barker: El medio ambiente es mucho más que una fuente de información azarosa, más bien proporciona inputs que regulan los datos según las exigencias sistemáticas del ambiente y también de los atributos del comportamiento humano.

“La misma unidad ambiental proporciona distintos estímulos a distintas personas, y distintos estímulos a una misma persona. Si el comportamiento de ésta cambia; y significa, además, que todo el programa de estímulos del ambiente cambia si cambian sus propias propiedades ecológicas; por ejemplo si se vuelve más o menos populoso” (Hall 1978. Pág 93)

Entonces, el significado se compone de la comunicación, antecedentes y experiencias del receptor/perceptor y la situación. En esta última destacaremos al contexto interno y externo. Lo que percibe el receptor/perceptor es también esencial para comprender la naturaleza del contexto.

Los *mensajes de contexto alto* entonces son una información preprogramada que se encuentra tanto en el receptor como en el escenario. Suelen utilizarse como formas artísticas que pueden llegar a ser una fuerza cohesiva y unificadora.

Hall menciona que cualquiera de los sistemas y subsistemas culturales puede servir para centrar nuestra atención. Asuntos como el comercio, las instituciones comerciales y sociales, la organización social, el lenguaje, el sexo. Estas actividades reflejan y son reflejadas por la cultura.

---

<sup>8</sup> La contextualización programada se refiere a la experiencia anterior del individuo, así como a la contextualización innata que produce el cerebro. Piénsese en las necesidades del individuo y de sus sentimientos sobre determinados espacios.

Un ejemplo del autor: las mujeres que necesitaban una habitación para poder estar solas y cuyos maridos no compartían esa necesidad. Ellos no atendían a estas necesidades y no las hacían válidas.

La contextualización está incrustada en los procesos que gobiernan la evolución del sistema nervioso y de los receptores sensoriales. Es una consecuencia de la evolución del neocórtex o cerebro humano que ha optimizado la capacidad de percepción de los seres humanos en relación a otros seres vivos, esta es una capacidad básica. Sin esta capacidad difícilmente se habría podido desarrollar una sociedad compleja.

#### **1.4 El consumo cultural**

Existen diversos entramados situacionales hechos de dialectos situacionales, dependencias naturales, personalidades y pautas de comportamiento. Estos entramados también incluyen componentes lingüísticos, quinéticos, proxémicos, sociales, de personalidad, entre otros.<sup>9</sup>

El aprendizaje de una materia o disciplina se verá facilitado si se tiene claros los entramados naturales, lastimosamente la enseñanza actual repite los métodos memoristas y que han pasado de generaciones.

“Las personas que se basan en reglas y en autoridades para actuar son lentas para experimentar la realidad de otro sistema. Al proyectar lo que se les ha dicho en el pasado, hacen que el mundo encaje en su propio modelo”. (Hall 1978. Pág 117)

Por ejemplo:

Los individuos no aprenden a actuar mediante la combinación de partes memorizadas según las reglas, más bien el proceso es demasiado lento y complejo. Las personas aprenden por gestalts (unidades completas) que están contextualizadas en situaciones.

Así mismo afirma Echeverría que la singularidad no es un privilegio del ser humano, sino la concreción de las cosas. Esta concreción se halla en el concepto de reciprocidad.

“Concreto es el ser singular que se encuentra inmerso en un proceso en que él, con su estar ahí y actuar, se encuentra alterando la existencia de los otros, y en que al mismo tiempo se encuentra también dejándose hacer por ellos”. (Echeverría 2010. Pág. 111)

Es decir que: concreto es un individuo que está comprometido en una historia de interacciones en la que el mismo se constituye. Al ser el resultado asumido de un juego de reciprocidades, el individuo puede individuarse en pareja, en grupos pequeños dotados de identidades consistentes o quizá identidades difusas. Su individualidad se concreta en la medida en que sea capaz de percibir la reciprocidad con los otros y su capacidad de intervenir en él.

---

<sup>9</sup>Según Edward Hall el concepto de entramado es importante porque proporciona los fundamentos para identificar las unidades analíticas, así como para aprender una nueva cultura. Los entramados representan los materiales y contextos en los que se desenvuelve la cultura

Echeverría hace una equiparación entre el esquema de la reproducción de Marx y el proceso de comunicación de Jakobson, el campo instrumental en el primero se corresponde al código del segundo esquema.

El código es un campo instrumental que dispone el sujeto social para producir/consumir los objetos prácticos para su reproducción. Este campo tiene las posibilidades de donación-recepción que el sujeto le quiera dar.

Pero quizá el sistema que combina las capacidades de trabajo del individuo con las de su disfrute no sea necesariamente el horizonte de la creación. En este sistema existe un ‘compromiso histórico’ vigente entre el emisor y el disfrutador (productor – receptor). Entonces el producto no es sino la presencia configurada de la globalidad, en cuya definición se plasma la identidad del individuo en una determinada coyuntura histórica.

Echeverría apunta que no existe un código universal del comportamiento reproductivo de los individuos. “Saussure decía que lo que hay en verdad no es la lengua en general, sino las distintas lenguas” (2010. Pág 113)

El código existe como ‘código normado’. La estructura del proceso de producción social no es general, sino que se realiza en distintas estructuraciones concretas. Por lo tanto no existen seres genéricos.

Cada código está sometido a un proceso singular de normación que lo identifica en una historia concreta. Entonces existen múltiples versiones de un proceso de reproducción social.<sup>10</sup>

Es decir que las diferencias que existen en los seres humanos constituyen a la humanidad en sí misma y a su cultura.

Sin embargo, la ‘socialidad’ no se trata solo de una red que se configura en un proceso determinado de concretización, sino que es un proceso cambiante. Un proceso constituido del dinamismo de los objetos y del código comunicativo. Es comprensible entonces que existan innumerables subcodificaciones del comportamiento humano, puesto que ellas sintetizan a la identidad de los individuos.

---

<sup>10</sup> Echeverría toma como ejemplo la Torre de Babel, el mito bíblico que narra el fracaso de la utopía de la universalidad humana. Un ideal construido a partir de la percepción de coincidencias entre las lenguas naturales. Afirma que no existió alguna sociedad anterior a Babel que haya sido dueña de una lengua originaria universal.

## **1.5 La identidad y la cultura**

En cada sujeto existe una propuesta de significación salida del código compartido con el otro, pero esta propuesta es distinta, se subcodifica de cierta manera. Se distingue por el tema y el contenido. (Echeverría 2010. Pág 149)

La identidad surge de estas propuestas y se convierte en una totalización concretizadora de la socialidad humana. No reside en la vigencia de usos y costumbres alterables por elementos externos y no permanece inafectada.

Se basa en la coherencia interna y transitoria del sujeto histórico, esta coherencia se afirma en el juego dialéctico y el cuestionamiento de sí misma. Es, según el autor, un proceso de metamorfosis, un cambio que se afirma en una substancia diferente que es ella misma con la posibilidad de ser siempre otra.

Existiría un primer momento que implica una subcodificación fundamental y arcaica, un código general, un cosmos singularizado y excluyente. Esto puede mostrar que la identidad es un compromiso concreto del sujeto consigo mismo, un hecho formal que permanece en la medida que está siendo transformado a lo largo de la historia.

Desde el concepto de la transnaturalización, la semiosis humana fuerza al código de la comunicación animal a subordinarse, lo cual mantiene el conflicto. Es un conflicto inherente y arcaico; pero siempre actual.

## **1.6 Transformaciones e interacciones de la identidad**

La identidad de un sujeto viene del compromiso en torno al cual se definen las reciprocidades de la coexistencia con el otro. Se define la red de interacciones en las que se objetiva el mundo y la vida. Está hecha de muchas identidades divergentes incluso en conflicto, entre las que el sujeto elige y combina en su propia metamorfosis.

Echeverría sugiere entonces que la identidad de una persona o un grupo social no es un conjunto de rasgos distintivos. De estos rasgos quedarán solo huellas que se reconstituyen y reactualizan mediante el compromiso.

La producción y consumo de las transformaciones de la naturaleza sirven de base para la transformación del sujeto en una entidad formal y concreta. Este trabajo implica el cultivo de la identidad del grupo social. Una identidad que se transforma después de varios ciclos o acontecimientos. De esta forma se reafirma la socialidad del sujeto.

Existe una transformación disruptiva o cambio acumulativo. El hecho de que la afirmación de la necesidad esté por encima de la contingencia obligó a que la concretización humana no fuese un principio productivista hacia el futuro. Es una huida como respuesta a la reorganización de la vida.

Según el grado de importancia de la función metasémica se clasifica el uso del código; esta función tiene que ver con la vigencia de la propuesta de simbolización elemental. Es así que la reproducción social se distingue en dos momentos:

- ***Momento extraordinario de la existencia*** dotado de una temporalidad cíclica de larga duración. Es una crisis donde la capacidad política del ser humano está al máximo. Es una situación límite donde el sujeto o la comunidad son obligados a tomar decisiones radicales. Decisiones que definen el mantener sus formas de socialidad de transformarlas.

Este momento puede ser positivo por un lado porque implicaría el perfeccionamiento de las prácticas sociales; y por otro lado negativo porque puede devenir en la desaparición de las mismas.

Es considerado como un momento sagrado de refundación que delimita el sentido humano y todo lo que fue rechazado, todo lo que no resultó funcional y por tanto fue reprimido.

- ***Momento ordinario de la rutina*** es el momento profano donde impera la ejecución rigurosa del código productivista. Se guía por el ethos elemental que deniega a la crisis, al momento de transformación y se refugia en el cumplimiento de las normas ya establecidas. Su estricto seguimiento garantiza la efectividad y la vigencia de las reglas.

En este momento el uso del código general es completamente respetuoso de la autoridad de la forma social establecida. Se concentra en cualquier otra función comunicativa menos en la autorreflexión y la autocrítica.

La existencia concreta del ser humano es una combinación de estos dos momentos. La identidad es una variedad dinámica de la cotidianidad. La vida se constituye en la contraposición y coexistencia de estas dos modalidades en el sujeto.

Dentro de este proceso gravitan dos temporalidades: una temporalidad real, secuencia del tiempo rutinario. Y un tiempo imaginario que tiene un ritmo inventivo donde se halla el tiempo de la acción extraordinaria.

Así mismo la politicidad es un carácter distintivo de la vida humana y tiene dos modos de presencia, el uno real en los momentos extraordinarios; y el otro imaginario en los momentos cotidianos.

El componente rutinario está presente en la vida cotidiana de dos maneras distintas. La primera como rutinización del momento extraordinario de lo político y la segunda como simulacro del mismo. La primera es una actividad que en principio la ejercen todos ya que es parte de las instituciones que rigen la vida de los sujetos.

La reproducción rutinaria de la identidad concreta de un grupo social existe la actividad política propiamente dicha. La política reconstruye la identidad a través de la reproducción de los resultados de la actualización (el momento sagrado).

Así mismo es vista como una prolongación real del momento extraordinario en el momento cotidiano. De acuerdo con esto la cultura política sería la reproducción de la capacidad política del sujeto, una forma de prolongar esta característica fuera del momento sagrado.

No está demás decir que lo más difícil de la ruptura radica en el poder conservador de la rutina.

### **1.6.1 La cultura como transformación**

Para Echeverría la cultura es el momento de la autocrítica, de la ruptura de la cotidianidad de un grupo humano. Es el momento dialéctico del cultivo de la identidad del sujeto.

Es todo lo contrario de la conservación y defensa de lo establecido, es salir a la intemperie y poner a prueba esa vigencia, lanzarse al peligro de la posible pérdida de identidad. Es espontánea, se reproduce en la medida que se enfrenta con otras.

La historia de la cultura se muestra como un constante mestizaje, un proceso indetenible en el que cada forma social se reproduce en el intento de ser otra. Es un tejido de códigos ajenos afirmándose y reestructurando las acciones.



La cultura, como ya se mencionó antes, es una dimensión de la vida humana; es por eso que está presente en todos los momentos y no sólo en su existencia extraordinaria en donde se manifiesta de manera absoluta.

En el sentido de dimensión cultural el autor introduce varias acepciones de la cultura, desplegadas desde variados escenarios del uso lingüístico:

- a) Cultura/naturaleza: el mundo dotado de vida espiritual (lo humano) frente a la animalidad carente de lenguaje.
- b) Cultura/civilización: lo espiritual y desinteresado frente a lo pragmático o material.
- c) Culturas/civilización: sociedades en donde lo humano se encuentra en un estado primitivo, frente a las sociedades donde las técnicas han tenido mayor desarrollo.
- d) Cultura/culturas: lo humano en general, lo global frente a las diversas versiones históricas de la humanidad (Oriente, Occidente).
- e) Culturas/culturas: son patrones de comportamiento. Instituciones constitutivas y tradiciones frente a usos sustituibles y pasajeros.
- f) Cultura/mentalidad: la cultura creativa libre, universal frente a la cultura elemental y situada, atada a intereses sectoriales de la sociedad. (ECHEVERRÍA 2010. Pág 166)

Esta ruptura que se ha venido mencionando, tiene lugar en la imaginación, en el plano de la semiosis que ejerce dominio sobre la praxis. Es un hecho inofensivo de consecuencias mentales donde las significaciones se liberan y se desenvuelven con independencia.

Aunque la rutina también es un hecho cultural, y en este estado inerte la subcodificación está dormida, en su grado mínimo. En la ruptura en cambio el cultivo de la identidad toma acción y se enfatiza para una ocasión especial.

Esta puesta en crisis también se presenta de manera crítica o intencional y de forma pasiva e ingenua. Al hablar de una actividad cultural estamos refiriéndonos al estado crítico y reflexivo.

La actividad cultural puede acompañar a cualquier actividad rutinaria, pero también implica un desgaste de energía que se puede considerar un lujo. Este carácter de lujoso se acentúa cuando el

trabajo cultural se separa de la cotidianidad. Puede reducirla a una actividad privada denominada ‘alta cultura’.<sup>11</sup>

La ‘baja cultura’ o cultura popular es espontánea, se considera que se encuentra en estado primitivo, es un hecho no elaborado y tosco. Contrapuesto a lo refinado y tecnificado que se conoce como cultura de élite. Se genera entonces una diferenciación de la actividad cultural que debe realizarse de manera especial y de la vida cotidiana. Aparece la diferencia entre cultura como actividad difusa y como actividad concentrada. Aparecen también personas que se dedican al cultivo crítico de la subcodificación de las significaciones.

Esto no implica una jerarquización social, sino que solo se reconoce las posibilidades de los que aprovechan mientras pueden de generar las ‘rupturas’. Esta valoración no precisamente sobaja a la denominada baja cultura, pues la ‘cultura del pueblo’ también es considerada original y genuina.

“Cuando a su vez, el pueblo es identificado con la clase trabajadora revolucionaria a su cultura proletaria, le es reconocido un carácter crítico espontáneo, históricamente constructivo (contrapuesto a la complacencia y limitación de la cultura hecha por la burguesía”. (Echeverría 2010. Pág 169)

Sin embargo esta distinción también está determinada por la definición de las clases sociales, de su separación y su coexistencia; la polarización del poder.

La ‘alta cultura’ necesita de la ‘baja cultura’ ya que su existencia no puede ser otra cosa que la sublimación, la especialización de la espontaneidad. Proviene de la creatividad de la manifestación popular en este caso de la danza.

Entonces esta presunta diferencia y tan arraigada hasta nuestros días no sería más que una oposición estructural, que no excluye sino que complementa la una con la otra. El diálogo entre estas dos al margen de la jerarquización muestra una complicidad sobre la lucha de clases.

En cuanto al tema de este trabajo, la danza vista desde lo popular es un medio de expresión democratizadora, liberadora. No solo expresa la vitalidad de los pueblos, sino también su carácter subversivo vinculado a la fiesta.

---

<sup>11</sup> Si este lujo se da en lugares o comunidades donde las condiciones son miserables, donde el tiempo sea totalmente necesario para el trabajo de producción económica, entonces será el privilegio de unos pocos. Este momento de autocrítica y autorreflexión de todas maneras se despliega.

## **CAPITULO II**

### **EL CUERPO EN COMUNICACIÓN EXPRESIÓN CORPORAL**

Vamos a partir de la premisa de que la expresión corporal constituye un elemento del lenguaje, y es éste precisamente el que permite el proceso de comunicación.

#### **2.1 El lenguaje**

El lenguaje está constituido por una innumerable variedad de signos que se pueden enunciar. Es así que todos los sistemas de signos son considerados formas de lenguaje.

Es el producto final de una larga y compleja serie de pasos evolutivos. Este es un instrumento característico de los seres humanos. Según Edward Hall existió una diferencia entre la evolución del lenguaje y la comprensión de éste como un sistema. El lenguaje se distanció del hombre para adoptar vida propia.

Sin embargo existen otras formas de expresión además del lenguaje hablado, según el autor estas expresiones han sido degradadas, razón por la nuestros sistemas educativos hayan tenido serios problemas.

La pluralidad de las versiones humana viene de la singularización de un proceso creador de compromisos recíprocos, esto es en suma el germen de la humanidad.

Echeverría afirma que toda expresión es útil para manifestar un contenido, pero esta asociación contenido/expresión también resulta arbitraria. En un contexto determinado que el contenido se conecte con un significante y no con otro también es arbitrario. (Pág 117 – 118)

Sin embargo también se halla cierta naturalidad, cierta obediencia dentro de este universo de significados que responde a la transnaturalización del ser humano.

Este paso de lo animal hacia lo humano está determinado por un trasfondo natural. En este punto la socialidad introduce una ‘perversión’ en las funciones vitales de los seres humanos.

“Todas las funciones que cumple el animal, las cumple también el hombre, pero lo hace de una manera completamente extraña, distorsionada; para éste, la ejecución de esas funciones no tiene un fin en sí misma; sino que solo es el vehículo de la realización de un telos meta animal, el de la (re) producción de una figura concreta para su socialidad”. (Echeverría 2010. Pág 130)

Dentro de esta mirada antropomorfizadora contempla una diferencia posible entre el código y su uso en el proceso de comunicación animal. Existe una discontinuidad entre lo estipulado en el código con lo ejecutado.

El autor habla de una necesidad ‘contingente’ que mantiene la estructura del mundo, esta necesidad se funda en la individualidad del ser, en el acto que lo convierte en un ser concreto, razón por la que también lo hace un sujeto social.

Esta individualidad es abstracta ya que la coexistencia armónica de cada uno no se ve interferida por nada que no esté estipulado por el código genético.

La socialidad agrega al proceso de reproducción animal funciones que antes no tenía, puesto que el individuo se ratifica como tal en un juego de reciprocidades con el otro, se teje una red de relaciones sociales.

Por otro lado y retomando a Saussure, Echeverría afirma que el código es una institución colectiva, perteneciente a la comunidad. La lengua en cambio es el uso del código como realización de las posibilidades de significación, resulta un hecho privado. (Pág 133)

Un habla global es inconcebible bajo esta mirada, puesto que es propio del mundo animal, este código no es exteriorizado como institución, sino integrado y absoluto.

En la comunicación humana tiene un código que exige una toma de distancia, pone frente al sujeto la posibilidad de componer varias significaciones y de elegir entre ellas para poner a prueba el contexto. La comunicación humana implica una nueva experiencia del referente, un hecho irrepetible que sólo puede darse de forma privada. Es así que junto con esta transnaturalización (paso de la animalidad a lo humano) aparece la necesidad de una individuación concreta del sujeto de la comunicación. Este proceso muestra la diferencia ontológica entre el ser humano y el ser animal.

Para Echeverría la función elemental del proceso de reproducción social es la autotransformación del sujeto. Esta función gira en torno a dos acciones:

La propositiva, que es el momento productor o emisor, y

La aceptación, del receptor o consumidor.

Esta coincidencia establece lazos irrepitibles de reciprocidad entre los dos sujetos. El flujo comunicativo de producción/consumo de significaciones da lugar a dos momentos diferentes:

El sujeto es el mismo antes y después de esta interacción comunicativa, pero gracias a esto es otro.

El sujeto es uno como emisor y otro como receptor, pero es el mismo unificado por este proceso.

El contacto está dado por la identidad del portador. La tensión comunicativa se caracteriza por pasar por inadvertida, pues entre el sujeto de aquí y el de después parece no haber distancia. Aparece un vacío aparente que deja al código como única mediación en la ratificación o alteración de la identidad.

En principio la experiencia de la novedad de lo 'otro', puede convertirse en una crisis de la simbolización del código, en un punto de conflicto en la propuesta de lo indecible y la resistencia a ello.

El comportamiento humano se desenvuelve entonces como una solución al choque entre dos cosas que se requieren y que a la vez son contradictorias. Estas pautas se muestran como forma y código en un escenario y como lo innominado en otro escenario. Es decir lo consciente y lo inconsciente.

Para que la 'animalidad' se convierta en una serie de elementos productivo-consuntivos debe existir un proceso de represión. Ciertos modos de comportamiento animal dejan de ejercerse porque la forma de reproducción social lo impone, sin embargo otros elementos de la 'animalidad' resultan especialmente fomentados o sobredimensionados.

A la represión se le suma el efecto de la sustitución. Determinadas líneas de la actividad comunicativa del sujeto se cumplirán en lugar de otras resultando equivalentes o mejores, se asumirán como sublimaciones de las anteriores.<sup>12</sup>

La sustitución de estas líneas de relación comunicativa dadas en el mundo animal rebasan los cinco sentidos de los seres humanos. Han sido desechadas por la preferencia a los sentidos de la vista y el

---

<sup>12</sup> Así Echeverría afirma que el conjunto de funciones productivo-consuntivas del sujeto humano está constituido sobre un substrato animal. A través de proceso de transnaturalización o deformación del sujeto: de represión y de fomento por un lado, y por otro de sustitución y sublimación de las funciones del proceso de reproducción.

oído. Estas posibilidades que dejaron de ser funcionales para el logocentrismo permanecen como ruidos o residuos de animalidad que pueden hacerse presentes como ‘fenómenos’.

Entonces, la constitución de la forma humana es un proceso conflictivo de imposición y resistencia. La animalidad de la que se hablado no permanece en el espectro social como una simple huella; sino que es una cicatriz de esta violencia y de la represión que atraviesa la transnaturalización. Habita como un descontento dentro de los seres humanos.

## 2.2 Significaciones y significados

Tomando como referencia a Saussure, Echeverría afirma que el significado y el significante no tienen una conexión previa al hecho semiótico. “Ninguna característica en el material que va a servir de significante lo predestina a ser el significante de un determinado significado”. (Pág 116)

La fusión del significado y el significante no obedece a una necesidad anterior, por ejemplo los sonidos elegidos para expresar una idea no tienen nada que ver con ese contenido.

Insiste en la observación de Jakobson de que el sentido de los significantes no es onomatopéyico respecto de su significado, refiriéndose al lenguaje hablado. Aunque desde otra perspectiva los universos semióticos naturales tienden a preferir determinadas formas perceptibles y rechazar otras espontáneamente. Podría sospecharse de un nexo primigenio que articula la expresión.

En el código del comportamiento comunicativo de las sociedades existe una marca de ‘hominización’, el paso de la animalidad pura a la animalidad intervenida. Este es un paso violento en que deviene la forma singular del animal a la forma humana. La politicidad del ser humano trasciende la naturalidad. A esto Echeverría le llama ‘transnaturalización’.

Este hecho demuestra que la esfera de la expresión no sea totalmente arbitraria. La articulación entre la esfera del contenido y la expresión tendría una necesidad pre-semiótica, instintiva que tampoco es anulada.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Echeverría ilustra la arbitrariedad del signo en el ejemplo de Saussure: de que distintas lenguas segmentan la gama de colores, delimitan las fronteras entre los colores que la componen. Entonces existe un criterio de valoración del mundo que difiere cuando se pasa de una lengua a otra. Esta arbitrariedad singulariza a toda lengua natural y responde a la necesidad de una historia concreta. Al decir ‘lo mismo’ en diferentes idiomas se dice ‘otra cosa’, porque las palabras salen de universos de significación organizados de manera diferente, por lo tanto reciben una connotación distinta. Cada hablante entonces está comprometido con la historia de su comunidad y la manera de decir las cosas.

En este punto cita a Wilhelm von Humboldt, en tanto a las diferentes visiones del mundo inherentes a las distintas lenguas naturales. Esta teoría plantea una contradicción: por un lado reconoce la diversidad de las lenguas y por otro descubre que todas estas lenguas tienen su propia estructura y que permite hablar de la existencia posible de una sola lengua general para los humanos.

Por ejemplo la funcionalización y diferenciación de lo femenino y lo masculino como método de procreación y reproducción de la especie humana. Esto junto con otros aspectos básicos sería ubicado dentro de la historia del fundamento animal a lo humano. Sin embargo esta bipolaridad se particularizó como una relación de conflicto y complementariedad. Entonces tenemos las imágenes del ‘hombre-guerrero’ y la ‘mujer-madre’ o la oposición del protector-proveedor y la procreadora-administradora. Esta es una simple elección.

Estas son opciones civilizatorias que no explican la esencia humana, pero sí marcan el inicio de un compromiso de larga duración, capaces de trazar rasgos generales de identidad concreta y marcan el esbozo del ser humano productivista.

Surge entonces el concepto de necesidad, la necesidad de apropiarse de la naturaleza, ya que el sujeto estaría dentro de un paradigma de escasez.

Tomando de nuevo el modelo de Jakobson: el proceso de comunicación está constituido por la síntesis de las múltiples funciones comunicativas, donde se reconoce la función referencial de Marx, que corresponde en la reproducción social a la transformación apropiativa de la naturaleza (la fase productiva).

Este sistema de capacidades resulta para el sujeto una situación de escasez, para el otro es lo que podría estar ahí y no está. Resulta un horizonte de posibilidades de vida para una comunidad.

Los humanos han construido formas concretas de reproducción social en torno a una interacción dialéctica (propuesta – defensa). El cumplimiento de ese proceso ha tenido dificultades de lograr producir lo que el sujeto social necesita para satisfacerse y sobrevivir. Entonces, toda comunidad tiene que absolutizar su modalidad humana y afirmarla como la adecuada.

Existe una oposición entre lo humano y lo bárbaro que además es constitutiva de las subcodificaciones del comportamiento humano. Las comunidades que no se han comportado bajo el código de otras son

consideradas como de segundo orden (cuasi animales). Este productivismo sigue atando al ser humano al grado mínimo de individualización de su vida tanto privada como colectiva.

Es un principio de concreción ambivalente, tanto de creación como de represión. Según Echeverría, este proceso debió ser caducado con el desarrollo de la modernidad, pero se ha ratificado con la aparición del capitalismo.

La cultura ha consistido en el compromiso con el pasado arcaico resultante de la escasez y su relación con la necesidad de concretizar al ser humano.

### **2.3 El lenguaje del arte**

Empezaremos desde la interrogante que la mayoría se ha planteado ¿El arte tiene alguna significación?

Encontraremos diferentes afirmaciones, para algunos es una simple metaforización de la realidad, una forma sutil de decir las cosas. En este caso hablaremos de las artes escénicas, de forma más concreta de la danza.

“Unos admiten condescendentemente que el arte podrá considerarse si se quiere, un lenguaje expresivo o emotivo, pero que de ningún modo comunica nada; y como esta nota de la comunicación de un significado es esencial al lenguaje en sentido estricto, el arte solo puede designarse como lenguaje en sentido impropio.” (Kogan 1965. p. 12)

Esta visión lógica positivista aduce que lo emotivo no comunica ya que el arte se ocupa de lo estético, es decir de la forma más que del contenido. Quizá una afirmación un tanto alejada de lo que se ha visto hoy en día. Pero que quizá haya hecho que precisamente la práctica ‘insulza’ del arte haya cambiado notablemente.

Otra apreciación que tomamos en cuenta es la de Susanne Langer, quien no estima que el arte sea un lenguaje propiamente dicho, porque si bien tiene connotación carece de denotación y de referencia. Sin embargo hemos dicho que la referencia de la expresión es precisamente la vivencia y la interioridad del individuo. En este sentido ¿Las ideas que anteceden al producto artístico no tienen connotación?

Para Pierre Francastel, el lenguaje del arte está fundado sobre las estructuras mentales y fisiológicas del hombre. Se trata de un lenguaje peculiar y específico.



“La creación de la obra de arte no constituye un ejercicio gratuito y puramente desinteresado. Como todo sistema organizado de la experiencia, comporta valores prácticos y mentales que la sitúan más o menos alto en la escala de las creaciones análogas.”<sup>14</sup>(Kogan 1965. Pág 15)

Una obra de arte se hace inteligible a través de las significaciones, que van más allá de las vivencias sino que ya se considera una idea. El artista no es un simple informador sino que construye un producto para transformar el sentir del otro.

### **2.3.1 La obra de arte**

El sentido unitario de una obra se manifiesta a través del desarrollo de un pensamiento, de una significación por la que el artista pueda comunicarse. Según Kogan, el significado no deja de ser intelectual y la obra expresa lo inefable.

Una imagen del mundo, por sí sola no trasciende la esfera del sentimiento y la valoración, es por tanto una experiencia vivida y no un pensamiento de ella. No se configura en una concepción intelectual, sino como revelación de estética. Sin embargo, cuando el arte solo expresa la vida real, la transfigura creando nuevas emociones.

En este sentido, Kogan toma en cuenta la teoría de Boris Schlözer, que consiste en trasladar la actividad y el goce artístico a otro mundo. Existe un dualismo entre el yo real y el yo mítico, separando la personalidad del hombre con la del artista. Sin embargo nos resulta un tanto difícil hacer esta separación, ya que las pasiones, sentimientos, ideas y emociones incentivan la creación del artista.

El artista es considerado un constructor de sentidos, no es un simple informador. Construye un objeto capaz de transformar y transportar a otros sentires al otro.

La obra de arte por tanto no se limita a presentar un símbolo a la intelección, sino que hace revivir una experiencia estética del artista dentro de una unidad de sentido. Kogan define a la obra de arte como como un símbolo vivencial y no presentativo. Un objeto estético que no debe considerarse solo como una forma significativa, sino como un aparato espiritual capaz de transportar al individuo a una nueva forma de existencia.

---

<sup>14</sup> Esta cita tomada del texto de Kogan también sitúa al arte como un modo más intelectualizado y el más propio de la cultura de la humanidad. Las obras de arte ejercen tal peso sobre la sociedad que hacen estructurar la reflexión del individuo. Constituyen entonces un lenguaje completo que no tiene necesidad de traducirse a términos matemáticos o verbales, uniendo de manera estética lo racional y lo técnico. Es el eco del individuo y su universo.

Una de las características de una obra de arte es la belleza. Creo que en este sentido tanto como la creación y la interpretación estarán apegadas a las subjetividades de cada individuo. ¿Lo que es bello para mí, lo es para los otros?

Según Kogan el valor que se designa como belleza debe responder a una tendencia. Todos los recursos del arte propenden a comunicarnos una intensidad emotiva, pero es vital que sea libre de urgencias y preocupaciones. Debe existir libertad para la organización consciente de efectos emotivos en una estructura.

Además este valor también corresponde a una necesidad de la naturaleza humana. No es un ente metafísico, este valor hace que el espectador pueda objetivar un interés o una aspiración que sus necesidades exigen.

Una de estas necesidades es la comunicación, y el arte es una forma de expresarse del individuo. “Si le quitamos al hombre el lenguaje no queda solamente privado de un instrumento, o de un medio, sino que desaparece como ser humano: lenguaje y humanidad son inseparables.” (KOGAN 1965. P. 72)

El arte es un lenguaje cognoscitivo, ya que contribuye al conocimiento del hombre. Los símbolos que maneja el lenguaje construyen, como y habíamos mencionado antes, sentidos que son presentados al otro para recibir una respuesta o una reacción.

Esta interacción de construcciones y deconstrucciones la podemos observar en un teatro, un público frente a un bailarín que expresa significaciones, que antes ya le conllevaron un trabajo cognoscitivo y corporal para ser puestos en consideración.

Ahora, dentro de todo este proceso ¿Algo habremos de aprender no? En efecto algún concepto, alguna imagen nos inquietará como espectadores. Pero ¿Qué hacemos con este aporte? Quizá solo nos deleitemos con la estética de la obra y reacción nos dure mientras dure la obra.

En este sentido concordamos con Ponty Merlau (1960), el arte implica cambios latentes, se trata de un sistema de formas de significación articuladas, es un conjunto de gestos lingüísticos. (Kogan 1965. 74) Este lenguaje no reproduce una realidad, no se limita a señalar sino que invita a la comprensión del mundo, por lo tanto una obra de arte tendrá como objetivo instar a la reflexión o al rechazo de lo expresado.

Jean Piaget por su parte sostiene que los conocimientos no provienen solo de la sensación o de la percepción, sino de la totalidad de la acción. El conocimiento se logra al organizar los datos ofrecidos por el objeto y las del sujeto sobre ese objeto. Por lo que sostiene que la inteligencia no es contemplativa, sino que comprende e inventa.

Los conocimientos derivan de la acción en un sentido más profundo: la asimilación de lo real a las coordinaciones de la acción. Por lo tanto conocer es asimilar lo real a estructuras de transformaciones, la inteligencia construye estas estructuras como prolongación directa de la acción.

Para Piaget, las operaciones intelectuales tienen como base las acciones e inteligencia sensomotora o práctica. Es un proceso de interiorización para convertirlas en ideas. (Piaget 1981. P. 111)

Entonces una obra de arte es la trascendencia del sentir, un trabajo interno que deviene en ideas y estas ideas en formas. La actividad dancística implica formas elaboradas y ajustadas a la experiencia del sujeto. Podríamos hablar de una conjunción entre el la mente, el cuerpo y las emociones, una construcción desde la técnica.

## **2.4 El sujeto como parte de la manifestación artística**

En el siglo XX la creación se considera como una nueva actitud del sujeto que pasa a ser parte de la manifestación artística. Una visión vanguardista que introduce un cuestionamiento por parte del artista dentro del acontecer histórico.

“Con el auge de la posmodernidad un cierto ensimismamiento, un acentuado retorno a lo individual tiene lugar en el territorio de la creación artística, que se impone a las preocupaciones colectivas”. (Ramírez 2004. Pág. 54)

Existe entonces una revalorización del objeto artístico, los artistas se inmiscuyen en los cambios del mundo en el que viven y se comprometen con él a través de la expresión corporal.

Se habla de una ‘voluntad creativa’ que surge de la arbitrariedad de los cambios que vive el sujeto, esta voluntad es una forma de liberación. Las acciones directas sobre espacios y objetos se realizan con representaciones simbólicas, con elementos compositivos que tejen significaciones ya no tan arbitrarias. Se realizan coreografías interpretadas por un colectivo unificado y coordinado.

‘La voluntad creativa’ resulta también una consecuencia de lo que los diferentes medios de comunicación presentan a los espectadores. ¿Se puede considerar una forma de contestación hacia la información recibida desde los Mass Media?

De una forma más general, se puede tomar como una respuesta hacia lo que el artista recibe de los medios. Sin embargo no es un feed back específico entre una información y la propuesta artística. Aunque para nosotros lo importante es la respuesta del espectador con la propuesta escénica.

El cuerpo es la herramienta de quienes quieren proponer algo en el escenario, por pequeña que sea la propuesta. Frente a la definición del cuerpo como laboratorio de experiencias y autenticidad, también se maneja la idea de que el cuerpo se ha convertido en una realidad mutante y volátil. Mostrar el cuerpo entonces será plantear una interrogante sobre el sujeto. (MAYAYO 2004. Pág. 84)

El cuerpo se mira como una entidad compleja y acosada por elementos de la modernidad como las nuevas tecnologías. La ‘voluntad creativa’ es una toma de consciencia de la posibilidad de intervenir sobre el cuerpo y sobre la socialidad del sujeto. Se puede entender entonces que el ser humano se ‘desanimaliza’ a través del arte. Sin embargo también se puede afirmar que el espacio escénico es una plataforma para volver a la animalidad del hombre.

¿Desde qué perspectiva se miraría la propuesta artística entonces?

Todo depende de lo que se quiera expresar en ese espacio común, creado entre el artista y el espectador. Y de qué bagajes culturales sean compartidos o divergentes entre ellos.

#### **2.4.1 El artista**

En primer lugar enfatizaremos en que el o la artista es un ser humano, miembro de una comunidad social. Sin embargo autores como George Lukács (1957), distinguen entre la individualidad cotidiana y la personalidad creadora. En la creación el individuo trasciende su experiencia y se eleva a la particularidad estética.

El hombre individualizado se transforma en un ser social, mientras que el artista es el compendio de las particularidades humanas.

En esta línea, Echeverría conceptualiza al artista como un productor de objetos y discursos, con capacidades excepcionales para proporcionar experiencias estéticas al otro. Es quien amplía el ámbito de concreción donde los individuos estetizan sus vidas y trasladan al plano imaginario sus experiencias. Recompone la vida cotidiana en torno a la interferencia que ocasiona al irrumpirla.

Volviendo a Lukács, la unificación de la naturaleza del hombre y del artista deviene en la autoconsciencia, en la profundización de sí mismo y de su posición dentro de la sociedad.

“El artista no es sino el mismo individuo común cuando realiza íntegramente su participación en el proceso evolutivo de la comunidad” (Kogan 1965. Pág. 89)

El trabajo del artista estriba en una existencia más consciente y rica con los demás hombres. Es social y dentro de esta cualidad propone a los otros una actividad en el plano espiritual hacia la libertad del individuo a partir de la creación. Por lo tanto trabaja en una personalidad y no en la universalidad de las ideas.

El artista es un ser humano sujeto a la condición social del resto. En sus creaciones se vislumbra su idiosincrasia, sus debilidades y sus percepciones. Sin embargo su intención no es exteriorizar ni satisfacer sus necesidades biológicas y/o psicológicas, sino entregar algo que tenga valor estético.

Proyecta imágenes de acuerdo a lo percibido o las creará a partir de su imaginación. Se encamina dentro de una escuela o de una tendencia. Adoptará las técnicas necesarias que le ayuden a estructurar el mensaje que quiera producir. Estas técnicas precisamente le darán el valor estético a su producto.

## **2.5 El cuerpo como elemento de comunicación**

El cuerpo es nuestro medio de contacto con el entorno. La comunicación con el otro y con ese entorno se realiza a través de la experiencia.

“El cuerpo siempre se expresa hasta que fenece, va tomando forma con las experiencias vividas en la familia, la sociedad y la cultura, el individuo interactúa con su medio y de éste recibe información”.  
(Blanco Pág.15)

El cuerpo reconoce y produce vivencias en la interacción con el mundo, crea códigos de comunicación y un propio lenguaje. Según la autora esta comunicación con distintos actores e instituciones sociales,

políticas y religiosas como la familia, la escuela, el estado, la iglesia permite la interacción social del sujeto.

Es así que la expresión corporal desarrolla formas narrativas que se encaminan a las artes a través de significaciones y contextualizaciones.

Blanco establece una relación entre el cuerpo, el movimiento y el espacio para generar formas narrativas construidas a través del juego y la representación. De donde se trabajan destrezas corporales más específicas.

El cuerpo como herramienta de comunicación requiere de la sensopercepción, esta es una técnica que tiene como finalidad desarrollar la comunicación del cuerpo a partir de la observación y de la atención en las sensaciones que producen las experiencias personales y sociales que se generan en la vida cotidiana.

La finalidad de la expresión corporal es la exteriorización de estas sensaciones a través del movimiento, una comunicación entre el sujeto y su corporeidad, para luego ser compartida con el otro. La danza es una de las artes que más se sirve de esta técnica, ya que los productos dancísticos tienen como base la experimentación del cuerpo a partir de las sensaciones y las percepciones del bailarín.

“La danza es el arte que contempla la senso-percepción como técnica básica que por medio de gestos, movimientos, habilidades, destrezas, capacidades y posturas conllevan a crear una forma de lenguaje corporal. Expresiones que manifiestan el sentir y la reacción a estímulos suscitados por acciones conscientes e inconscientes”. (Blanco. pág.18)

### **2.5.1 Exploración del cuerpo**

Esta parte de la senso-percepción, es el fundamento para establecer una comunicación compleja con los demás. La revelación artística parte de la experiencia personal.

Es necesario redescubrir por ejemplo la forma de los brazos, las articulaciones, los músculos, los tendones y la funcionalidad de cada parte del cuerpo. Viajar por las sensaciones: el equilibrio, el desequilibrio, la velocidad, el peso, la proximidad.

Esta técnica produce códigos nuevos en las acciones de los sentidos: tocar, oler, ver, gustar, oír de una forma más consciente. Funciones que pueden devenir en la imaginación y la creatividad. Características que un artista debe desarrollar para presentar su producto artístico.

Una forma de enriquecimiento de las posibilidades creativas es la investigación del movimiento ¿Qué posibilidades tiene el cuerpo de moverse? ¿Cuáles son las limitaciones corporales?

El trabajo precisamente está en explorar estas posibilidades con cada segmento del cuerpo. Identificar los movimientos que cuestan hacer, determinar cuáles son los movimientos propios y cuáles aprehendidos. Entonces vendrá el hilo conductor del discurso.

“La inspiración no viene sola. Es necesaria una actitud de profundización interior. Aquello que surge, que llamamos creación, es el resultado de esta búsqueda” (Cortada 200. Pág 31).

Esto quiere decir que el esfuerzo individual es riguroso, es un trabajo de interiorización mirando hacia afuera y hacia adentro. De ahí que el encuentro con estas interiorizaciones sean la fuente de inspiración, la energía creadora a partir de las vivencias halladas en las acciones.

La imagen facilita la investigación de la expresión corporal, puesto que funciona como mediadora entre las ideas y las analogías simbólicas. Las imágenes nos remiten a la experiencia, a entornos que bien podemos detallar en la exploración.

Esto constituye una toma de consciencia para escoger dentro de todo lo que hemos encontrado. Implica también hacer una parada y distanciarse de lo vivido, para darse cuenta qué sirve y que no sería trascendente para expresar al otro.

## **2.6 La expresión corporal como forma de comunicación**

La comunicación verbal como la no verbal son herramientas de expresión y cada una tiene sus propios papeles en la descripción de las realidades. Sin embargo cuando se trata de nuestras emociones y actitudes sólo bastan los gestos, que como ya se mencionó antes, al ser compartidos dentro de una comunidad serán entendidos por los otros.

En el proceso de comunicación de los seres humanos es innegable la coparticipación de estas dos expresiones, sin embargo los gestos corporales pueden ser menos controlables que el lenguaje hablado. Según Luísa Cortada Pasola, ahora hallaremos diferentes formas de entender la expresión corporal, como base para adquirir una conciencia corporal y dominio de la postura. La plantea principalmente como un entrenamiento de base para el teatro y la danza; asimismo la plantea como estrategia para la interacción social con juegos de comunicación. (Cortada 2003. Pág 33)

La expresión corporal se orienta a través del movimiento hacia la expresión personal.

“La expresión corporal de una persona es original, personal y matizada por la historia y el recorrido de cada uno; por las experiencias y el bagaje al expresarse; por la capacidad o dificultad en manejar la expresión de ideas, emociones, pensamientos, acciones, etc.”(Cortada 2003. Pág 35).

En el punto de partida del lenguaje está el capital que aporta cada individuo y que puede diversificarse o aumentar en la medida en la que se relaciona con el otro. El deseo de un individuo de realizar una acción creadora tiene ya una motivación personal. Esto se organiza con la profundización en el conocimiento del cuerpo, el dominio del movimiento, la expresión de las emociones e ideas.

El trabajo escénico se articula en la medida en que estas experiencias y subjetividades se realizan con orden y sentido. Estas propuestas tienen tres secuencias enlazadas:

Con el cuerpo: conocimiento del sistema muscular, articular, respiratorio, motor.

Conexión con el mundo interno: de las emociones, recuerdos e ideas.

Experiencia para favorecer la expresión simbólica de la subjetividad de los individuos.

De esta forma el cuerpo no es un objeto, sino el vehículo de estar en el mundo.

### **2.6.1 Metodología de la expresión corporal**

La expresión corporal tiene por supuesto fines didácticos, por lo que se lo maneja ya en mallas curriculares. El conocimiento del propio cuerpo es un ejercicio que enriquece la consciencia de los seres humanos como tales.

Según Patricia Stokoe este reconocimiento se llevaría a cabo en tres momentos:

- El despertar: observación atenta de uno mismo. De la forma de respirar, de caminar, cuestiones cotidianas que permitan descubrir datos sobre nuestro comportamiento.



- Formación de hábitos: adquisición de determinadas conductas que permitan llegar a acciones dinámicas más complejas.
- Adquisición de habilidades: desarrollo de conceptos de coordinación, equilibrio, movimiento, ritmo, entre otras. (Enguidanos 2004 Pág. 14)

Así mismo la expresión corporal ya desde el aprendizaje tiene objetivos a seguir, sobre todo apuntado al desarrollo del alumno. El bailarín o bailarina deben emprender este aprendizaje para llegar a la creación.

- Aceptar la realidad corporal propia
- Descubrir la importancia de la respiración.
- Desinhibición.
- La creación a partir del cuerpo.
- Percibir el cuerpo del otro.
- Reconocer diferencias corporales.
- Comunicarse con el cuerpo y establecer relaciones con el otro.
- Desde un enfoque de aprendizaje del arte:
- Control del movimiento, ritmo, relajación, contracción.
- Expresión de ideas y sensaciones a través del lenguaje gestual.
- Desplazamiento en el espacio.
- Representación de situaciones.
- Control del cuerpo a través de la música.
- Creatividad y participación dentro de un trabajo grupal.
- Respeto por el propio cuerpo y el de los demás.
- (Enguidanos 2004. Pp. 12-15)

#### **2.6.1.1 La creatividad**

Esta característica toma en cuenta elementos como la novedad y la originalidad. Existe una combinación de diferentes elementos para construir imágenes y significaciones desde la cognición del individuo.

La creatividad es la actitud de generar ideas, en este caso desde la expresión corporal. Sternberg (1997) afirma que el proceso de enseñanza estimula el potencial creativo desde la expresión corporal para desarrollar actitudes simbólicas que se manifiestan en el juego y el movimiento.

En este marco la expresión corporal desarrolla la imaginación, enriquece la creatividad, creando mundos que son propios del sujeto artístico que ya teniendo consciencia de su cuerpo, tendrá la capacidad de crear a partir de su cuerpo.

Sin embargo esta imaginación reconstruye las experiencias del individuo tanto conscientes, en un primer momento sin tener en cuenta las técnicas que luego le darán forma al producto.

Según María de Jesús Enguidanos, la imaginación implica también anticiparse al futuro. Mediante esta práctica se pueden imaginar mundos, roles, cosas, experiencias y situaciones jamás efectuada. (Pág 18 – 19)

Además expone elementos que son importantes de tomar en cuenta:

- El humor: (estado interno) se refiere a las vivencias previas, la forma de pensar y sentir individual que determinan las diferentes fantasías visuales, auditivas ó kinestésicas.
- La experiencia: (a nivel externo) es decir las circunstancias y las motivaciones sociales.

La imaginación también es subjetiva en el sentido que el sujeto expresa lo que siente en su intimidad. Y objetiva en la medida en que el sujeto expresa lo que todos ven.

“Las fantasías creadoras parten del sujeto como protagonista de su propio mundo a partir de sus deseos”. (Blanco 2004 p.20).

La expresión corporal fomenta la imaginación que representa una realidad que no ha sido percibida previamente a nivel sensorial. Es una forma de transformar la realidad en el lenguaje de cuerpo y expresión.

La imaginación también es la capacidad de combinar elementos sin tenerlos físicamente, trabajar una imagen en la mente y trasladarla al cuerpo quizá parezca sencillo, pero para lograr un buen trabajo es necesaria la técnica.

Considerada una de las manifestaciones del pensamiento divergente, la habilidad para mirar el mundo de una manera diferente. Imaginar es asociar y combinar diversos elementos conocidos para obtener un todo novedoso y original. (MOTOS 1983 Pág. 98).

#### **2.6.1.2 El gesto y el movimiento**

Los gestos y el movimiento son esenciales dentro de la expresión corporal. Constituye desde los primeros meses de vida en un medio de comunicación prelingüística que deviene en el lenguaje hablado. Cuando se desarrolla el habla, el gesto pasa a un nivel subconsciente.

En los primeros estadios evolutivos aparecen tres tipos fundamentales de gestos:

- Automáticos o reflejos: aparecen durante los primeros meses de vida. movimientos reflejos
- Emocionales: marcan el segundo periodo de evolución de la consciencia. Corresponden a las diferentes emociones que experimenta el ser humano.
- Proyectivos: aparecen entre el desarrollo de la consciencia emocional y la objetiva. Son gestos de intervención como las preguntas y los ruegos. (Cáceres 2010. Pág. 4-5)

Por otro lado Doris Humphrey realiza otra categorización de los gestos:

- Gesto social: apretón de manos, abrazo, saludo. Actos eminentemente de socialización entre los individuos.
- Gesto funcional: tienen una finalidad práctica como peinarse, dormir, correr con un objetivo.
- Gesto ritual: develan la inmersión del sujeto en actos rituales, por ejemplo la señal de la cruz en los católicos.
- Gesto emocional: se pueden reconocer emociones del ser humano, por ejemplo sonreír para mostrar contento. (Humphrey 1960. Págs. 123 – 127)
- Para la autora y coreógrafa estos elementos son totalmente necesarios para la creación. El bailarín tomará en cuenta estos elementos para darle más expresividad a su mensaje corporal.

#### **2.6.2 La expresión como creación**

La expresión corporal dentro de las artes escénicas constituye más allá de un conocimiento del cuerpo, es más bien una forma de comunicación más precisa.

“Por arte se entiende: una manera de hacer una cosa según reglas, habilidad y destreza” (CORTADA 200. Pág 38). Sin embargo la autora plantea una expresión corporal más espontánea y creativa, alejada de la técnica. Una apropiación del lenguaje subjetivo.

La creación surge de los individuos para transmitir sus vivencias, articulando estos aspectos en una obra. La expresión corporal es una vía de salida de contenidos, significaciones propios; atravesados por la cultura y los significados sociales.

La autora toma en cuenta la definición de arte de los románticos: el arte es la aprehensión de lo que no es evidente y el artista es quien desvela la naturaleza divina e intangible de la realidad. Exterioriza y simboliza las vivencias, emociones e ideas que habitualmente son difíciles de manifestar.

El sujeto que empieza este proceso de creación, se convierte en un sujeto creado que reencuentra su autenticidad y que interpela al espectador para conectarlo con su interioridad. La obra artística resulta entonces un territorio común donde estos dos sujetos se reencuentran. Tomando en cuenta que comparten un bagaje cultural ya establecido.

La expresión corporal utiliza imágenes que remiten a ideas y experiencias del individuo. Entonces el reto es despertar la imaginación y la creatividad de los artistas, como una estrategia de comunicación.

### **La improvisación**

Es necesario aproximarse a las grandes interrogantes del ser humano para conectarse con la profundidad de matices de la realidad individual y colectiva.

Cortada define a la improvisación como una catarsis, donde emergen producciones del inconsciente. Esta es una lluvia de ideas.

En este sentido y tomando en cuenta la experiencia propia dentro de la improvisación y la expresión corporal, tendremos que aportar diciendo que en efecto es una producción a velocidad, pero que sin embargo cumple con un sentido. El maestro hará ejercicios de improvisación pero siempre con una directriz, así el bailarín o el ejecutante aprenderá a encausar sus sensaciones hacia un producto con significación y ya se encamina a la narrativa de lo que quiere expresar.

El producto de la improvisación será entonces una síntesis de las sensaciones del individuo, una desinhibición frente al otro. Una colectivización de lo privado.

A partir de esto el ensayo será la parte rigurosa de la producción. La repetición constante y por ende una reestructuración constante del mensaje hasta ponerle el punto final.

“Las actitudes implicadas en el ensayo de la práctica hacen referencia al rigor en el trabajo, la satisfacción personal del trabajo bien hecho: la oportunidad todavía de hacer aportaciones para que el producto responda a las expectativas de todos.”(Cortada 2003. Pág 40).

### **2.6.3 Propuestas de comunicación corporal**

La experiencia del individuo es fundamental para la utilización de imágenes simbólicas. Estas imágenes aportarán al movimiento y al concepto de la propuesta.

Las imágenes simbólicas ayudan a explorar las emociones que pueden despertar la imaginación, la creatividad y las estrategias de comunicación del sujeto. En los procesos de expresión corporal es necesario mostrar flexibilidad, desinhibición y capacidad de interacción.

En este proceso el contexto simbólico cumple una función de mediación entre el sujeto y la realidad, facilita su relación. La interacción con el otro también es una forma de hallarse a uno mismo, es decir que vemos nuestra imagen en el otro como un espejo.

Así mismo la comunicación corporal puede mostrarnos nuestras diferencias con los otros, esto según la autora provoca un efecto de movilización que enriquece la propia expresividad y desencadena muchas sinergias. (Luísa Cortada 2003. Pág 41)

Estas propuestas se realizan desde un clima dialógico ya que trabajan desde una realidad diversa y compleja. Desde el caos que a la vez genera orden y creatividad.

Para esto el individuo deberá desarrollar criterios de acción acordes al contenido y la dinámica de las relaciones sociales.

Cortada también presenta a la expresión corporal como una práctica pedagógica, afirmando así que los procedimientos informativos se centran en la exploración, investigación, comunicación e invención. La

propuesta expresiva además seguirá procesos de ordenación, selección, elección, presentación y reflexión de los recursos verbales.

En este proceso se debe contar con un espacio y un tiempo, con un clima que permita hacer una conexión con el propio cuerpo, liberar el gesto. Entonces se podrá agregar propuestas de pensamiento de acuerdo a las manifestaciones de la subjetividad.

La producción creativa se organiza en tres secuencias:

Identificación sensorial emocional. Comunicación consigo mismo.

Construcción de un bagaje en base a la interacción con los demás para proyectarse a una situación de grupo.

El proceso de creación que mediatiza el contacto a partir del medio simbolizado para que la interacción se dé sin tensiones ni conflictos.

En primer lugar se hace una aproximación a las sensaciones corporales viscerales, dérmicas, articulares, musculares. Luego se asociarán estas sensaciones a una imagen. El contexto simbólico puede facilitar la experiencia de la comunicación con el otro.

Dentro del proceso se busca un sentido desde la imaginación, se propone ubicar a un personaje dentro de un espacio de sentido. Este personaje va adquiriendo vida, para ello es necesario no abandonar al recuerdo en relación a esta construcción.

A partir de esto se establece la comunicación con el otro y una adaptación mutua; de esto se realizará una verbalización donde se busque el sentido como construcción intersubjetiva. Entonces se hará la producción de movimiento.

Este movimiento tiene un enlace con las acciones, las situaciones y las emociones; desde allí se construirá la narrativa que entenderá el espectador.

## CAPITULO III

### LA DANZA CONTEMPORÁNEA

#### 3.1 La danza como forma de expresión social

“En las civilizaciones antiguas la danza era un medio esencial de participar en las manifestaciones del sentido emocional de la tribu. La expresión del cuerpo era utilizado como modo típico de manifestación de los afectos vividos en común”. (África y Calvo 2011. Pág 18)

En un principio la danza era una expresión espontánea dentro de la vida de las comunidades. De allí que forman parte de la estructura cultural de los pueblos.

Considerada como un lenguaje social, esta práctica estrecharía las relaciones entre los ejecutantes y los observadores, aunque los papeles bien podrían ser intercambiados en cualquier momento.

Entonces la danza tendría una función unificadora y socializadora. Los miembros de una comunidad compartirían entonces momentos de esparcimiento, de fiesta y de ritualidad.

Bolívar Echeverría coincide en que el juego, la fiesta y el arte son realizaciones de la vida cultural. Estas actividades están inmersas en la producción y consumo de cosas, en la emisión y recepción de significación.

Estas prácticas por supuestos están intervenidas por el discurso. Echeverría presenta el concepto de ‘ruptura festiva’ que se realiza mediante la organización de un espacio ceremonial y un acto ritual, que reconstruya el mundo imaginario, con el fin de que los individuos irruman el momento ordinario de su existencia.

Esta ruptura festiva persigue la anulación y restablecimiento del sentido de la vida; la destrucción y reconstrucción de lo humano, es una necesidad contingente de la existencia del hombre. Sin embargo la vida cotidiana está llena de estas irrupciones, donde los seres humanos se cuestionan y recomponen el edificio social del que son parte.

“Lo que en la ruptura festiva entra en cuestión no es ya solamente la necesidad o naturalidad del código, sino la consistencia concreta del mismo” (Echeverría 2010. Pág 177). Es decir cuestiona e instauro la singularidad o identidad del sujeto en una situación histórica.

La experiencia festiva tiene lugar en la ritualidad, y en ella el ser humano percibe verdaderamente la ‘objetividad’ del objeto y su propia ‘sujetividad’. Es decir que el individuo traslada la realidad al plano de la imaginación a través de la experiencia de lo sagrado.<sup>15</sup> Esta experiencia reconstruye en la imaginación el valor de uso del aparato social, impugna y ratifica las definiciones cualitativas de la vida. Implica un momento de abandono del modo rutinario de la existencia humana.

A partir de esto se crea una consciencia objetiva, el ser humano intenta revivir la experiencia de plenitud que experimentó en el escenario de la fiesta y la ritualidad. De este modo nace el ‘performance’, la realización del movimiento, un hecho que el autor denomina ‘protodancístico’, donde nace la estructura del drama escénico.

Sin embargo no es posible repetir la ceremonia ritual totalmente como drama escénico.

En la experiencia estética se diferencian tres ejes de simbolización que reconstruyen la realidad en el plano imaginario:

- Eje de la palabra: donde están la poesía, el drama, entre otras (significaciones lingüísticas).
- Eje del tiempo: la danza y la música (significación del cuerpo).
- Eje del espacio: artes plásticas como la arquitectura, la escultura, la pintura
- (significación del escenario).

La diferencia entre las ‘proto – artes’ y las artes efectivas está en la parcialidad de los ejes de simbolización. Cada una de las artes se muestra independiente de las otras.

Sin embargo existe una tendencia de complementación de cada una de ellas en un solo sistema, en el hecho histórico, donde es posible una combinación de todas ellas.

---

<sup>15</sup> Hemos hablado en páginas anteriores de la ‘transnaturalización’, proceso que trasciende lo natural. La experiencia de lo sagrado es el paso del comportamiento ordinario al extraordinario, sin sustituir lo real del mundo que rodea al individuo. Es una violación de la animalidad del hombre para internarse en el ámbito de lo fantástico y de la creación. (Echeverría 2010).



En la construcción coreográfica se muestra el movimiento del cuerpo en el espacio, pero puede confluir el eje espacial sin prescindir de la simbolización lingüística. Los tres ejes bien podrían estructurar una historia. Pero siempre habrá un eje privilegiado que la distinga de las otras artes. (Echeverría 2010. Pág 176 – 189)

La danza es una reconstrucción virtual de la realidad, ya que no se puede hacer una mimetización completa de la ceremonia, sino una representación a partir del movimiento. Existe una estrecha relación entre el momento festivo de la ruptura y la danza. Más adelante la danza tendrá un significado más profundo, el trabajo de las técnicas le darán mayor carga expresiva y comunicativa.

### **3.2 La danza a través de la historia**

La historia de la danza se remonta hacia la misma aparición del ser humano como ya se lo mencionó en líneas anteriores existe una estrecha relación entre la ritualidad, la festividad de las sociedades y la danza. Es así que en pinturas rupestres encontradas en España y Francia, muestran figuras danzantes asociadas con rituales tribales.

“La historia de la danza refleja los cambios en la forma en que el pueblo conoce el mundo, relaciona sus cuerpos y experiencias con los ciclos de la vida en busca de un estado de felicidad”. (África y Calvo. Pág 3)

La danza tendría un carácter subjetivo desde sus principios, para trascender al campo social y ritual de las sociedades. Los individuos se agruparon en familias, para luego formar grupos sociales que tendrían espacios de interacción. En este sentido los autores Calvo y León diferencian tres tipos de danzas:

- Danzas de naturaleza erótica, relacionadas con la fertilidad, como las que se representan en el friso de Le roc o en la cueva de Tuc d'Audoubert.
- Danzas mágicas con vistas a actividades como la caza.
- Danzas de guerreros y arqueros. (p. 21)

La manifestación física sin que esté cruzada por la funcionalidad de la vida, es decir una creatividad libre está situada en el Paleolítico Inferior.

Más adelante con la sedentarización del ser humano, la aparición de las tribus, da lugar a una ritualidad más asentada y más formal. En el Neolítico la danza se relacionaba con la petición de cosechas y buen clima para la siembra. En esta etapa aparecen danzas relacionadas con la magia, y las artes guerreras.

Esta práctica se desarrolla de la mano de los sonidos de percusión acompañados de una especie de lira primitiva. Instrumento de cuerda asociado con funerales de los personajes importantes de las nacientes comunidades sociales. Por otro lado también son parte de los ofrecimientos de los seres humanos a sus deidades, como agradecimientos o peticiones a los seres cósmicos que empiezan a regir en la mentalidad de los sujetos.

En este sentido esta característica ritual aún se mantiene hasta nuestros días. Tenemos en cuenta fiestas como el Inti Raymi que se celebra cada 22 de junio, en el solsticio de verano en las comunidades andinas. Esta fiesta de agradecimiento al ‘Dios Sol’ está por supuesto acompañada por música y danza tradicionales en señal de ofrenda por las bondades de la ‘madre tierra’.

### **3.2.1 Las grandes civilizaciones**

#### **Egipcios**

Desde el periodo Predinástico, con la civilización de Nagada I (4.000 a 3.500 a. C.), situado a finales del V y el IV milenio aparecen vasos de cerámica roja con decoración blanca en los que se ven figuras humanas que parecen danzar.

Los antiguos egipcios bailaban para transmitir sus estados de ánimo. Estos comportamientos han sido grabados en objetos hallados como cerámicas y utensilios, donde se pueden ver sujetos haciendo danzas.

Sin embargo quienes ejecutaban estas danzas eran dedicados a la danza, que se habrían formado en los templos de la diosa Hathor, la diosa de la alegría.

Aparecen primitivas escuelas de danza y con ello, la profesionalización de este arte. Los bailarines recibían remuneración en especias y comida.

#### **Los griegos**

La antigua Grecia es reconocida como la cuna de las artes y el pensamiento occidental. De aquí nacen categorías de belleza que más tarde marcarán las tendencias de la danza.

El culto al cuerpo comienza aquí. El desarrollo de la filosofía y la política sitúan al hombre en el reconocimiento de su corporalidad marcada por la jerarquización. Es decir, las artes escénicas estarán a

cargo de quienes estén conscientes del pensamiento de la época. Un rasgo elitista que varios siglos más tarde se mantendrá.

Los griegos usaban la danza para comunicarse con los dioses, y nunca hacían referencias a temas mundanos. Aquí ya se pueden diferenciar temas o historias construidas solo para este arte, así como el teatro.

### **Roma**

Esta cultura asume de los Griegos y Cretenses la afición por la danza. Durante su expansión esta actividad recobra interés. Sin embargo las representaciones se convirtieron en espectáculos groseros y de pantomima predominó. Los romanos tomaron a la danza desde un carácter de esparcimiento, por lo que las cortesanas bailaban en los banquetes.

### **Edad Media**

En esta etapa aparecen culturas como la cristiana, la judía y la árabe. La convivencia de estas tres culturas dio como resultado un mestizaje en el ‘Viejo Mundo’. Este híbrido evidenciado en las artes y sobre todo en las fiestas fue posteriormente predominado por el Cristianismo.

La religión cristiana es la responsable de las tendencias artísticas de la época y siglos más adelante.

“La Biblia prohíbe por completo cualquier tipo de danza, el pueblo la mantendrá a través de manifestaciones tanto religiosas como populares, y en este último estamento, el popular desde dos puntos de vista: el cortesano y el del pueblo” (África y León 2001. p. 23)

Es entonces como el carnaval aparece como una forma de desfogue, una ritualidad dentro de la categoría de lo dionisiaco, puesto que en esta festividad lo estaba permitido todo.

### **Renacimiento**

Como su nombre lo dice, en esta etapa de la historia resurgieron las artes y el pensamiento. Un pensamiento más acercado al ser humano, un alejamiento del cristianismo.

Italia fue la nación donde se evidenciaría el auge de las artes, entre ellas la danza. Sin embargo es en Francia donde aparece el ballet, en el siglo XVI.

Miembros de las cortes y de altos cargos son quienes aprecian y realizan danzas donde la virtuosidad del cuerpo es altamente apreciada.

Ya en el siglo XVII el ballet servía como divertimento en los intermedios de la Óperas. Jean Baptiste Lully le da en esta época una consideración propia para desarrollarla por separado.

Con el apoyo de Luis XV quien fue su mecenas fundó la Real Academia de la danza en 1661.

Con intervenciones como la del dramaturgo Molliere, la danza cortesana toma un carácter dramático dentro de la composición. Es así que en 1713 aparece la Escuela de Ballet de la Ópera de París.

El siglo XVIII: La Ilustración

En este siglo aparece el padre del ballet: Juan Jorge Noverre, quien ya formula técnicas para la ejecución de la danza en su texto 'Cartas sobre la danza'.

“El maestro de danza, siguiendo el ejemplo del pintor, luego de enseñar al alumno los pasos, la forma de relacionar unos con otros, las oposiciones de los brazos, las posiciones de la cabeza y la manera de mover el cuerpo, debería indicarle además cómo añadirles valor y expresión con la ayuda de la fisonomía...”<sup>16</sup> (NOVERRE 1946. Pág 169)

El maestro Noverre (1727 – 1810) considerado uno de los exponentes más importantes de la danza, repartió su vida entre Paris, Viena y Stuttgart donde colaboró con Gluck y con Mozart.

Más adelante Marie Anne de Cupis, afirma que los pies tienen un protagonismo hasta entonces desconocido en la danza y libera a la bailarina del peso de las faldas, consiguiendo que el cuerpo ocupe espacios altos más que de base.

Bailarinas como la Taglioni o Elssler rivalizaban en cuanto a técnica y a la búsqueda de lo intangible a través del movimiento. Vestris, en el lado masculino aporta a la danza un lado burlesco, pero cargado de gran técnica, ya que él fue el primero que realizó una pirueta más o menos como hoy la conocemos.

---

<sup>16</sup>Extracto del Texto de Noverre, quien ya habla de la expresión de sensaciones y emociones acompañados de la técnica del ballet. El maestro incita a que el bailarín se vea obligado a razonar sobre sus movimientos para causar efectos sorprendentes en el espectador. Compara a la coreografía con un poema en donde son necesarios los personajes representados por los bailarines, dejando atrás las máscaras en los escenarios.

## **El Romanticismo**

En esta etapa el ballet se populariza, mostrándolo como un arte escénico propiamente dicho. El maestro italiano Carlo Blasis trabaja en la codificación más profunda de la técnica y explica la carga expresiva que debe tener una coreografía.

Introduce las zapatillas de puntas para que las bailarinas parezcan volar, lo cual aporta al concepto de belleza del ballet.

Ya en el siglo XIX aparecen las ideas pioneras de la danza moderna, nace la técnica contemporánea que es de lo que hablaremos.

### **3.3 Aparecimiento de la técnica contemporánea**

Es importante recalcar que el ballet crea un marco general para la danza contemporánea. A partir de 1900 la danza adquiere más consciencia, apartada de la historia de amor o los cuentos de hadas.

Las transformaciones sociales cambiaron de a poco la imagen cortesana de la danza; los reyes y reinas pasaron a otros planos dentro de este arte escénico.

Isadora Duncan fue la pionera en eliminar la fábula de la danza e hizo énfasis en las emociones, incluso relegando la música buscando otros efectos sonoros. (Humphrey 1960. Pág. 14)

Así mismo, utilizó los ideales del arte griego para inspirar formas más naturales de danza, y el cuerpo humano como un instrumento de expresión emocional. En esta perspectiva la dinámica del cuerpo proviene de la energía del bailarín, que se manifiesta en un espacio natural a través del movimiento. Influenciada por diferentes estilos desarrollados durante el siglo XX en América y Europa, el objetivo de su desarrollo es la libertad.

Duncan desarrolló una nueva forma de danza que rompió con las formalidades del ballet clásico. Fue la primera en bailar descalza, vestida con túnicas estilo griego. Sus creaciones estaban libres de estructuras, pasos y posiciones del ballet.

Su técnica se basó en movimientos naturales, fluidos y libres. En lugar de ejecutar pasos estructurados, ella baila usando el plexo solar como punto de partida para generar movimientos orgánicos que expresan los sentimientos del creador.

Isadora Duncan compartió una visión de la danza como expresión vital y promovió una filosofía donde la danza ocupa un lugar sagrado.

Esta técnica tiene menor rigidez de movimientos y figuras. El bailarín busca expresar con su cuerpo, ideas, sentimientos, y emociones. Por supuesto no deja de lado la disciplina que utiliza lo clásico, las artes marciales y el teatro. Por lo que sus recursos se abren para la creación.

La danza contemporánea se puede definir en tres períodos

- 1900: Período marcado por los movimientos libres de Isadora Duncan, Ruth Saint Denis y Mary Wigman. Ellas buscaron en la danza un sentido de comunicación con el otro, apartándose de las influencias de occidente.
- 1930: La segunda ola de bailarines surgió en Nueva York, entre ellos Martha Graham, Doris Humphrey y Charles Weidman. En esta etapa la fuente del movimiento provenía de la interiorización del individuo, de la exploración de acciones naturales como respirar o caminar.
- 1945: Este período comenzó con la II Guerra Mundial. Bailarines como Alwin Nikolais, Merce Cunningham, entre otros, fusionaron técnicas provenientes de la danza social, el ballet y la danza moderna. (GARCÍA 2010)

Doris Humphrey halló una falencia en la danza antes de 1930: la falta de un sistema teórico debido a que existe el concepto de que el bailarín piensa con los músculos, goza de expresarse con el cuerpo y no con palabras, es un ser con inquietudes netamente físicas. La danza sería hasta entonces una profesión no intelectual.

A partir de este año, los trastornos sociales causaron que el bailarín empiece a pensarse como un miembro de la sociedad y se sienta inmerso en los fenómenos que en ella sucedían. Una separación de la idea mágica como la del romanticismo, donde se buscó que la imagen de las bailarinas sea la de volar, una imagen inalcanzable y menos real.

### **3.3.1 El coreógrafo**

Es importante destacar que un bailarín no es necesariamente un coreógrafo, ni un coreógrafo un bailarín. En países como Ecuador quizá esta categorización no se presente tan rígida.

Según Wilson Pico, maestro de danza el desarrollo de la danza y su expansión en ciudades pequeñas no tenga toda la infraestructura de las grandes metrópolis; en donde las escuelas tienen maestros, coreógrafos y cuerpo de bailarines.

“Por ejemplo si alguien quiere llevar la danza a un cantón, digamos Vilcabamba será el mismo el que arme coreografías, enseñe los pasos y la técnica; y quizá también salga a escenario...”  
(Pico 2013. Entrevista)

Para Humphrey las artes escénicas cuentan con más intérpretes que creadores, para ella existe una minoría evidente. Esta diferenciación sería totalmente necesaria para garantizar la calidad de una coreografía.

Un coreógrafo en potencia deberá ser extrovertido, observador de la conducta física y emocional. La condición más importante es el conocimiento y la curiosidad por el cuerpo, por lo que se aleja de la mera repetición de pasos.

Es un comunicador que debe buscar en su subjetividad, para saber qué decir. Las preguntas esenciales antes de la creación serían entonces:

¿En qué creo? ¿Qué quiero decir?

Para Humphrey habrá que oponerse a la innovación gratuita y apartarse de las tendencias. Si compone para sí mismo deberá buscar dentro de sí mismo la originalidad, pero si su creación es para otros cuerpos entonces tendrá que poner atención en la individualidad de cada bailarín. Es decir debe tener especial sensibilidad con el factor humano y buscar dentro de las personalidades de sus bailarines.

El coreógrafo también requiere de sentido dramático y capacidad para retener formas, esta naturaleza emocional le ayudará a estructurar argumentos en términos más abstractos. Sin embargo no puede perder la ‘objetividad’ para no empañar la forma de la coreografía.

Según Humphrey el sentido de lo adecuado impedirá que se infiltre la vulgaridad dentro del trabajo dancístico, es decir una mezcla de estilos que no tengan que ver entre sí. Este discernimiento producto del ambiente y de influencias intangibles difícilmente se podrá inculcar. Esta característica se puede definir como tener un ojo hábil para elegir el estilo y las imágenes correctas.

Una cualidad muy importante es la sensibilidad a la música, un oído educado que maneje la dinámica, la armonía y la melodía. Esto significa además que el coreógrafo es un oyente sensible pero no esclavo del compositor. Tendrá conocimientos musicales con todos sus signos, indicaciones, signatures de tiempo, notas con el fin de tener juicio para escoger las piezas musicales que acompañen a la coreografía.

Otras aptitudes del creador son: el criterio, la presteza y el ingenio.

El uso adecuado del lenguaje es fundamental para la creación. Como hablamos antes, el coreógrafo deberá indagar a sí mismo, sobre lo que quiere decir. Pero quizá más importante sea saber cómo utilizar el lenguaje para que el significado del mensaje sea claro y novedoso. La fluidez en el lenguaje se funda en el movimiento a través de frases, un manejo poético de las significaciones.

### **3.3.2 El Tema**

En primera instancia el coreógrafo deberá escoger algo sencillo, al alcance de su experiencia. Según Humphrey la relación del creador con el tema es parecido al que existe entre los amantes, el sujeto sueña con el tema, se complace poniéndole los adornos que tiene a disposición. Esta relación fervorosa le llenará de entusiasmo por su nuevo amor. (Humphrey 1960. pág. 24)

La temática es fundamental para el coreógrafo puesto que constituye su fuente, en primer lugar desde el sentido simbólico y luego en el movimiento. Es decir que el tema no es importante en sí mismo, sino desde el contexto y el simbolismo.

La danza no estaría obligada a encarar temas importantes, pero bien puede abordar temas de trascendencia social, lo que le otorgará más riqueza social.

En el primer momento la temática le incumbe fundamentalmente al creador y es el talento de este el que lo aportará la narración y significación para el público. El coreógrafo de vez en cuando se resignará a una posible indiferencia del espectador.

Por otro lado el ejercicio de creación puede tener varios vértices, Humphrey por un lado nos muestra que el tema precede al movimiento, pero también puede surgir de la improvisación. Es decir puede nacer desde la sensación y el movimiento, y en el camino hallarle sentido y temática.



El creador también puede enfrentarse a que el tema que a él le entusiasme no le agrade al público. Wilson Pico por su parte afirma que “una buena coreografía, una danza bien hecha siempre llegará al público, por distinto que éste sea (...) el cuerpo comunica y cuando el trabajo está bien hecho el público lo nota”

Al ser un arte que nace de la sensación y la emoción, difícilmente el tema será escogido desde la racionalidad. Hay que reconocer que cuando empezamos a crear estamos invadidos por el entusiasmo, por la ilusión del ‘nuevo amor’ como lo llama Humphrey. El trabajo está en que el movimiento y la narración sean capaces de trascender nuestra mirada como artistas.

Los temas para bailar, sobre todo con esta técnica son infinitos. Podemos encarar temas sociales, sentimentales, psicológicos, histórico, en fin el mundo está lleno de ideas para ser bailadas. El talento del creador es la facultad de selección más allá de su propio entusiasmo. Esto por supuesto dentro de una contextualización de tiempo y espacio, pues el coreógrafo llegará a una conclusión en cuanto a su relación con la época en la que vive. Decidir si mostrarse conformista o rebelde. Estar de acuerdo o discrepar con lo sucede a su alrededor.

Personalmente creo que la danza es una irrupción de la vida rutinaria del individuo, ya que por un lado apela al carácter festivo del sujeto y por otro puede sensibilizarlo al tocarlo desde su experiencia. Es por esto que el simple movimiento del cuerpo no comunicará nada, será en todo caso una muestra de virtuosidad y nada más.

Humphrey hace una categorización de temas:

Temas cósmicos: como la creación de mundo, la guerra, la revolución industrial, entre otros, son temas demasiados vastos que no podrían manifestarse con el movimiento. Pero podría sugerirse sin embargo, trabajar sobre un hecho concreto relacionado con la idea.

Temas mecánicos: es una preocupación por la mecánica corporal, lo que derivaría en la obsesión por la técnica. Esto hace perder el objetivo de la danza: la comunicación del espíritu humano. Como lo mencionamos antes, dichas temáticas no serían más una demostración de destreza física.

Temas literarios: en la literatura hay elementos que no pueden traducirse a la danza. El lenguaje nos da situaciones difíciles de expresar con el movimiento. Recurrir a temas literarios sobre todo poesía es un riesgo sobre todo en cuanto al espacio y el tiempo de la narración. (Humphrey 1960. pág. 37)

Aquí es necesario decir que no se puede tomar una narración en su sentido estricto, es decir no vamos a decir con el movimiento “Ay! Amor mío” sino que bien podemos expresar ese amor desde la gestualidad y el espectador entenderá. Creo que no es cuestión de tomar rigurosamente una pieza literaria, sino que puede simplemente darnos ciertos lineamientos.

Dentro de todo esto se hallan los temas trágicos y de sufrimiento que son aptos para la danza, sin embargo habrá quienes rechacen la tragedia y prefieran las imágenes felices. Pero ¿Acaso la vida no está llena de tragedias? De hecho los altibajos de la existencia humana hacen que vivir resulte más interesante.

Francisco Córdova Azuela, maestro y coreógrafo mexicano afirma que la danza no necesariamente es bella, puesto que la vida no lo es todo el tiempo. Y mostrar esta cara de la realidad para algunos resulta feo.

El tema surge de la experiencia del creador, quien debe examinar esta idea para confirmar sus posibilidades de acción y adaptabilidad. Todos sus conocimientos sobre coreografía influyen sobre el proceso, más adelante la música, vestuarios, iluminación dotarán de mayor sentido al producto coreográfico. El coreógrafo es entonces responsable de la armonización de todos los elementos.

### **3.3.3 Inspiración vs Técnica**

La técnica dancística permite al individuo conocer su propio cuerpo, para transformarlo y transformarse a sí mismo.

El aprendizaje de la danza se aprehende en base a la experimentación corporal. Esta actividad reconstruye al sujeto dentro del rigor de las disciplinas.

Cada conocimiento y cada práctica es asimilado por el bailarín, éste reorganiza y estructura estos conocimientos para sus creaciones. Hablamos ya de una inteligencia corporal ajustada a la experiencia y al conocimiento de la técnica.

En este sentido el maestro mexicano Luis Fandiño (1931) le da una gran responsabilidad al alumno, pues debe construirse constantemente. Esta responsabilidad también radica en que los alumnos cumplan con sus objetivos creativos, pues el ideal del maestro es que los bailarines también estén en capacidad de aportar creativamente y no sean simples receptores de conocimiento.

La formación de un bailarín apunta a desarrollar sus capacidades motoras, para lo cual es necesario crearle hábitos físicos y mentales para su crecimiento. La danza requiere de entrenamiento, un proceso riguroso donde el bailarín descubra formas de composición y estructure su estilo.

Para Fandiño, el proceso de asimilación y perfeccionamiento técnico requiere de la guía del maestro, la mirada externa que evalúa y corrige a los bailarines. En primer lugar hace observaciones generales, señalamientos amplios que permiten a todos los estudiantes comprender y ejecutar la técnica demandada.

A partir de ello, el maestro debe encargarse de las individualidades de los alumnos. Identificar deficiencias, ampliar explicaciones, llamar la atención sobre aspectos específicos, retroalimentar a los alumnos y reforzar los conocimientos y prácticas. Esto le permite enseñar y aprender de los bailarines. (Tortajada 1997)

El coreógrafo es quien trabaja con los cuerpos y los espacios de los bailarines, como un director de orquesta afina cada elemento para que el producto sea armonioso. Pero todo esto implica trabajo y experiencia.

Siempre se ha pensado que un artista está guiado por una musa inspiradora, como un don divino que nos asalta en un momento de soledad. En este sentido Humphrey ya hace una crítica a este pensamiento:

“Existe la anticuada impresión que los profanos tienen de los artistas: que son seres singulares y desvariantes que viven solitarios en buhardillas y que producen obras maestras por un proceso oscuro y misterioso que se suscita en ellos como un relámpago” (pág. 45)

Para la creación es necesario hasta cierto punto desaprender lo aprendido, ya que los conocimientos de técnica solo serán útiles una vez que el sentido ya se haya construido.

Todo movimiento tiene relación con otros objetos en el tiempo y en el espacio, una dinámica y un ritmo. Estos movimientos nacen de las motivaciones: razones voluntarias o involuntarias, psíquicas, emocionales o físicas. La motivación es la base de la danza.

### **3.3.4 Diseño**

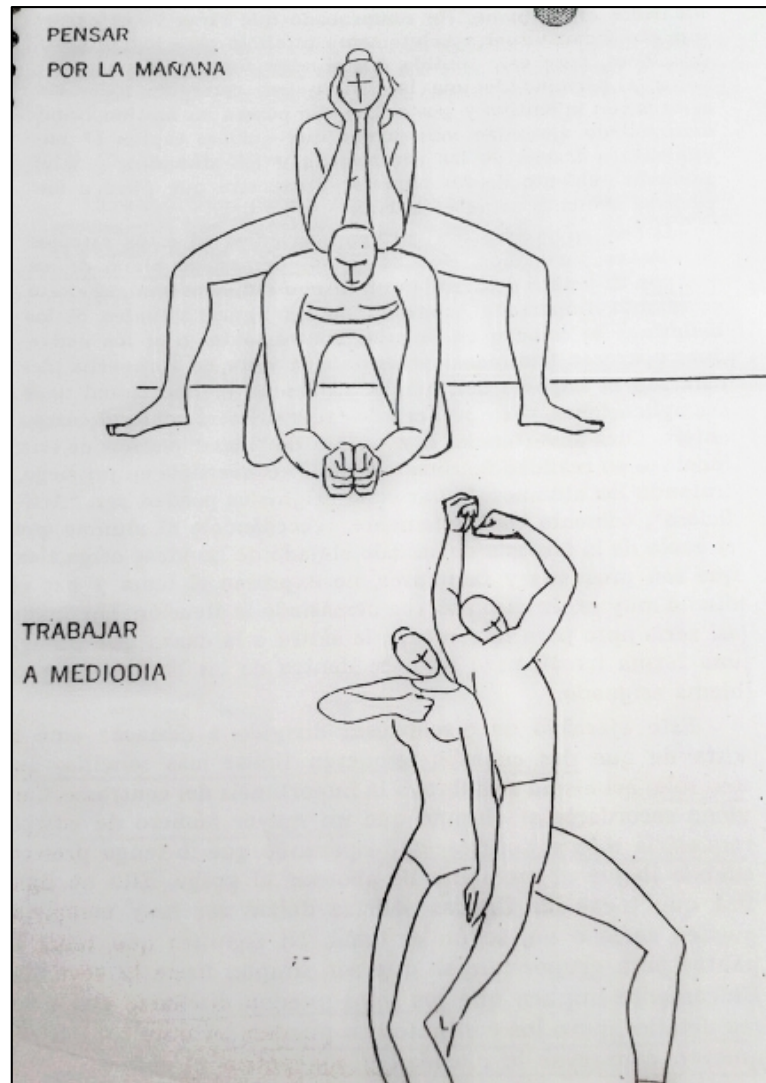
En danza el diseño existe en función del tiempo y el espacio. Estos son elementos que le permiten retener al ojo humano la secuencia de movimientos en el escenario.

El coreógrafo debe entonces tener en cuenta que las personas tienen un sentido innato de las estructuras, lo que les permite saber si una forma es buena o no. Este sentido se adquiere en la experiencia, los seres humanos perciben las formas de los objetos, existe una infinidad de diseños desde los utensilios del hogar, caminos, calles, edificios, casas, montañas, entre otras; y las imágenes que se ven y se construyen en el cine y la televisión. El gusto por algunas de estas formas se debe a la reacción consciente e inconsciente frente a las cosas, atravesado además por las diferencias individuales de educación y ambiente.

Sin embargo se pueden hallar ciertas constantes bastante amplias. El coreógrafo debe conocer estas reacciones para fortalecer el diseño de la danza ya que utiliza formas subyacentes de la configuración de las sociedades.

Estas formas estarán al servicio de una idea “Elegiremos diseños que transmitan fielmente una actitud frente a ciertas actividades o sentimientos humanos” (Humphrey 1965. Pág. 62).

Según la autora es importante hallar el diseño que exteriorice la actitud del ser humano frente a una idea, esto a partir de la gestualidad. La idea genera una emoción en el coreógrafo y desde allí buscará la forma de expresarlo con su cuerpo.



*(Posibles formas de expresión a partir de una idea y la actitud sobre ella). Imagen tomada del texto de Humphrey. Pág 64.*

El cuerpo tiene la capacidad de frasear: realizar un diseño espacial continuo en el tiempo de una forma. Esta frase sería una herencia de la evolución humana. Por ejemplo en épocas primitivas los sonidos ya tenían significado según su duración e intensidad, poco a poco se fue estructurando un sistema llamado lenguaje.

Las funciones del cuerpo tienen este fraseo, el cuerpo tiene un ritmo: los latidos del corazón, entrada y salida de aire en los pulmones, tensión y relajación de músculos. Humphrey propone una consciencia absoluta del fraseo como base de la composición.

“Una buena danza debe, pues armarse con frases, y la frase debe tener una forma reconocible, con comienzo y terminación, ascendente y descendente en su línea total y con diferencias de duración para lograr variedad. La frase no debe ser monótona, por la razón ya expuesta de que la danza pertenece al reino del sentimiento, que no se desarrolla en línea recta horizontal” (humphrey 1960. Pág. 77).

### **3.3.5 La música**

Este es uno de los elementos más importantes de la composición en danza. Esta aportará a la coreografía para conjugar los movimientos, el espacio y el tiempo.

Los campos propicios de la música para la danza son el melódico, el rítmico y el dramático. Estos aspectos están estrechamente relacionados con el cuerpo y la personalidad. La melodía tiene su origen en la respiración y la voz. El ritmo métrico se encuentra primariamente en el cambio de peso sobre los pies y el pulso. Y el sonido dramático se expresa a través de la infinidad de emociones acompañadas de la reacción física.

Luego de la elección del tema y de la música deben tenerse presentes los procedimientos técnicos en cuanto a la integración de la música con el movimiento. Sin embargo no se trata de ceñirse a la estructura formal de la pieza musical, el movimiento puede realizarse por encima del sonido en base al tiempo emocional.

La creación tiene infinidad de posibilidades por lo que la percusión corporal también puede resultar un acompañamiento musical. Es necesario tener en cuenta que todo depende de lo que quiere comunicar el coreógrafo, de la idea primaria que surge de la ilusión previa del creador.

Para esto es importante el ritmo, que ya se había mencionado en capítulos anteriores. El ritmo afecta todos los aspectos del sujeto, el ambiente, la naturaleza y sus elementos tienen su propia música que bien puede ser utilizada para crear.

“El ritmo es el organizador de todo” (HUMPHREY 1960. Pág. 110)

Según la autora el ser humano tiene cuatro fuentes del ritmo:

- La respiración y el habla: da origen al fraseo
- Ritmos inconscientes: latidos del corazón, contracción y distensión de los músculos.
- Mecanismos propulsores: las piernas, el desplazamiento y traslado del peso corporal.
- Ritmo emocional: la declinación del sentimiento. Acentos que ofrecen pautas rítmicas. (pág.111).

### 3.4 Danza Contemporánea en Quito

La danza contemporánea es relativamente nueva sobre todo en el Ecuador. Hoy en día podemos asistir a un espectáculo casi semanalmente, pero han tenido que pasar varios años para que esto pueda suceder.

Unos de los precursores de esta danza en la capital fue **Wilson Pico**, quien en 1970 inició este Ballet Experimental junto con Diego Pérez y otros bailarines miembros de la Escuela Experimental de Danza de la Casa de la Cultura de Quito.

Propusieron un nuevo tipo de danza, acercándose a los contenidos sociales, la vestimenta ya no estaba llena de lentejuelas o de trajes, sino más apegada a lo cotidiano. En cuanto a la música, el mismo silencio podía ser considerado como tal, el ruido, la respiración.

Como el mismo nos contó en su entrevista, sus obras no están hechas solo para ser presentadas en un teatro, nunca descartó los espacios libres, plazas, calles, parques, cárceles, hospitales, paradas de buses. A partir de ello y de los diversos proyectos de este maestro, surgió la Escuela de Danza 'Futuro Sí' que funciona en la Sala Mariana de Jesús de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Allí año a año decenas de personas sin distinción de edad o condición física tienen la oportunidad de acercarse a la danza.

“Es un espacio de acercamiento, de autoconocimiento al propio cuerpo. A veces tenemos miedo de tocarnos o de mirarnos... eso es lo que enseñamos acá...”

Dice el maestro al explicar la razón de ser de su escuela. Es importante destacar el trabajo de Pico, puesto que apunta a la democratización del conocimiento dancístico.

Sus búsquedas personales lo convirtieron inmediatamente en creador polémico. Ha aportado tanto con propuestas que han alimentado el artes escénico latinoamericano como la incorporación de una temática de lo nacional popular, de lo marginal, de lo cotidiano, de lo ancestral, de lo urbano, temas más cercanos a la idiosincrasia ecuatoriana.

En 1982 fundó y dirigió Vivadanza. Para 1984, fue cofundador del Frente de Danza Independiente, del que fue director desde 1985 hasta 1999. Hoy por hoy es el director de la escuela de danza Futuro Sí.

**Kléver Viera** es también es uno de los más importantes creadores de la danza contemporánea ecuatoriana. Desarrolla una forma personal de bailar y también presenta sus obras en escenarios alternativos. Funda y dirige los grupos Cenda y Yaradanza, que luego formarán parte del Frente de Danza Independiente.

En 1989 desarrolla su 'La Danza de la Memoria'. Ha bailado en los más destacados teatros y festivales del continente americano y en tres ocasiones ha sido invitado a presentar sus obras en Alemania y Holanda, países en los que ha dictado talleres de composición coreográfica y clases de técnica contemporánea.

### **3.5 Yahuapani Compañía de Danza**

A partir de estos referentes es necesario destacar el trabajo dancístico de esta compañía de danza. Su propuesta nace de la necesidad de ampliar los conocimientos sobre la danza. Surgió hace 12 años, bajo la dirección de Gabriela Morales y se ha caracterizado por estar conformado únicamente por mujeres y con el nombre de Kuripacha.

En primera instancia el propósito fue exponer con la danza nacional las experiencias, vida, anhelos y emociones de la mujer andina, negra, mulata, mestiza, de la mujer ecuatoriana, de acuerdo con su contexto social. Se planteó como temática las labores del hogar, el trabajo, el amor, la maternidad.

Sin embargo Kuripacha no se dedicó solamente a la danza tradicional. Al formar parte de una propuesta cultural de AmerLat Comunicación, América Latina en Comunicación, la agrupación también promueve espacios artísticos como festivales tipo concurso y otros de exposición de artistas de música y danza.

La necesidad de conocer más sobre la danza y sus diferentes técnicas, se buscó profundizar sus conocimientos y al asimilarlos, la propuesta de danza cambió dentro del Ballet y, por tanto, su imagen, nombre y proyección también.

Es así que nació Yahuapani, nombre ensamblado con la unión de los cuatro elementos de la naturaleza que le dan al ser humano la energía vital universal. Entonces, el agua... el viento... la tierra. y el



fuego... con sus primeras sílabas en kichwa, conformaron la nueva propuesta apegada a la técnica contemporánea.<sup>17</sup>

- El Agua: YAKU
- El Viento: HUAYRA
- La Tierra: PACHA
- El Fuego: NINA

Sin embargo este cambio no significó un alejamiento total de la danza nacional, sino más bien un ensamble con la técnica contemporánea que enriqueció sus coreografías.

Más adelante tendremos un acercamiento más profundo a una de las creaciones de Gabriela Morales para entender mejor esta propuesta y su aporte comunicacional.

---

<sup>17</sup> Reseña basada en la hoja de vida de Yahuapani Compañía de Danza.

## **CAPITULO IV**

### **DANZA CONTEMPORÁNEA Y COMUNICACIÓN**

#### **4.1 Análisis semiótico**

##### **4.1.1 Aproximación a los conceptos**

Luego de acercarnos al quehacer dancístico contemporáneo, de sus inicios, desarrollo y expectativas. Es necesario analizar algunos elementos de la creatividad para precisar el carácter ideológico y cultural de los procesos de comunicación. De los que hemos hablado a lo largo de este trabajo investigativo.

Además, de la lengua y el habla, es necesario referirnos a otros elementos semióticos importantes para este análisis. Estos son: el signo y sus componentes (significado, significante y significación); los ejes del lenguaje (sintagmas y paradigmas o sistemas); así como los niveles de significación (denotación y connotación).

##### **4.1.2 El signo**

El ser humano es un ente productor de significados, siempre llevado por el deseo de estructurarlos y crearlos. A partir de esto, los signos son unidades significativas en forma de palabras, imágenes, sonidos, gestos u objetos.

En la tradición de Saussure el signo se compone de un significante, que es la forma material del signo. Y el significado que es el concepto que éste representa. (Chandler 1998. Pág 21). La relación entre el significante y el significado se denomina significación. Sin embargo los signos pueden tener significados múltiples.

Peirce por su lado convierte esta díada en tres partes: el representamen (la forma del signo), el interpretante (el sentido del signo) y el objeto (al cual el signo se refiere)

SIGNO		
<i>Saussure</i>	<i>Peirce</i>	<i>Proceso dancístico</i>
Significado	Representamen	Concepto
Significante	Objeto	Movimiento
(significación)	Interpretante	Interpretación

*El gráfico sintetiza las acepciones de signo de Saussure y Peirce tomando en cuenta también el proceso de comunicación de la danza.*

Sin embargo es preciso delimitar el sentido del signo, tomando en cuenta que términos como señal, índice, ícono, símbolo o alegoría pueden expresarse más o menos como sinónimos del signo.

Estos términos resultan más bien la relación que hay entre dos relatos, uno material y otro inmaterial. Y se puede deducir su presencia o ausencia con las categorías de: representación, analogía, inmediatez, adecuación y existencialidad.

La composición de significado y significante de Saussure coexisten en el signo como dos carillas de una hoja de papel. Con esta distinción el signo tiene una doble articulación, pues ambos elementos son interdependientes para su existencia.

#### **4.1.2.1 Ignificación**

Los signos pueden referirse tanto los objetos físicos como a los conceptos abstractos, es por eso que la expresión corporal está llena de ellos. El cuerpo es el instrumento para exteriorizar lo que el sujeto quiere decir, el movimiento es el vehículo del concepto.

Existe vital importancia en el interpretante y el proceso activo de la interpretación. “El sentido del signo no está incluido dentro de este, sino que surge de su interpretación” (CHANDLER 1998. Pág. 27)

El papel del intérprete se debe tomar cuenta dentro del método formal del signo o como parte esencial del proceso de semiosis.

Mientras que Saussure enfatizó la naturaleza arbitraria del signo, otros teóricos difieren en esto y diferencian tres modos de las relaciones entre los signos-vehículos y sus referentes.

- Simbólico: un signo que no se parece al significado, pero que es arbitrario o convencional. ( La palabra 'pare' o una luz roja)
- Icónico: un signo que se parece al significado (onomatopeyas, fotografías, gestos de imitación).
- Índice: un signo que se conecta directamente de alguna manera al significado. Esta conexión puede ser existencial o casual. ( Una pisada, una huella digital, el dolor)

“Descodificar la similaridad de un ícono o una imagen con su objeto, presupone un grado más alto de convencionalidad cultural que la descodificación de los signos que dirigen la atención a sus objetos por medio de una compulsión ciega” (Chandler 1998. Pág 28)

En este sentido el movimiento corporal a pesar de estar dentro de la relación simbólica, también tiene un grado de convencionalidad; puesto que un gesto determinado puede ser interpretado como una emoción en concreto. Sin embargo entramos de nuevo en la libertad del sujeto al utilizar su cuerpo para expresarse, aunque dentro de esta libertad compartimos un paradigma cultural con el otro, sobre todo si pertenece al mismo grupo social.

El arte por supuesto es de libre interpretación, pero esta interpretación de alguna forma está sujeta a la convencionalidad de los signos.

Es importante tener en cuenta las funciones de la significación basado en el modelo de Jakobson.

- Referenciales: se refiere a algún contenido.
- Metalingüístico: se refiere a los códigos con los que se puede interpretar el signo.
- Formales: estructura y formato.
- Desde una perspectiva social autores como: Gunther Kress y Theo Van insisten en que los sistemas semióticos tienen tres meta funciones:
- Meta función ideacional: representación referencial o pseudo referencial a los aspectos del mundo de las experiencias, fuera de su sistema de signos.
- Meta función interpersonal: proyecta relaciones entre el productor de un signo y el receptor del signo.
- Meta función textual: para formar textos o conjuntos de signos coherentes tanto internamente como dentro del contexto. ( CHANDLER 1998. Págs. 33-34)

La danza puede cumplir todas estas funciones en conjunto por separado, es decir, bien puede hacer una representación referencial del mundo y producir signos convencionales dentro del contexto y por supuesto tejer una relación comunicacional con el espectador.

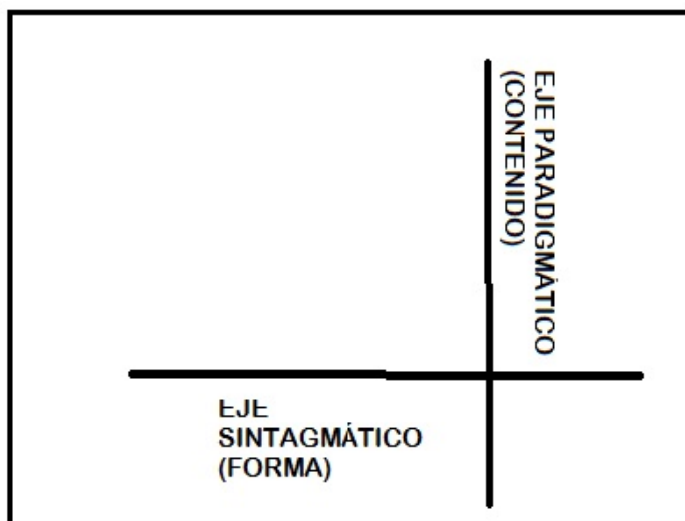
Esta diferenciación de elementos del signo tiene un valor clasificatorio y no fenomenológico. Es decir la significación no agota el acto semántico porque el signo también depende de su entorno, y porque en la creación de significados, el pensamiento no funciona por conjunción sino por segmentación. Entonces el significante cumple una función de mediación entre el significado y la materialidad.

“La significación puede ser concebida como un proceso; es el acto que une el significado y el significante, acto cuyo producto es el signo” (BARTHES 1970. Pág. 38)

#### 4.1.3 Sintagma y Paradigma

Es la forma de organizar los signos en sistemas o códigos. La distinción entre estas dos categorías es fundamental para el análisis semiótico.

Estas dimensiones son los ejes de la significación:



*Gráfico tomado del texto de Chandler (1998). Pág 41.*

El plano del paradigma es el de la selección, mientras que el del sintagma es la combinación.

Saussure recalcó que las relaciones entre signos se desarrollan en dos planos, correspondientes a dos formas de actividad mental, cada una con valores propios.

El primer plano es el de los sintagmas (eje horizontal). La relación entre signos en el sintagma se da en presencia y contigüidad. (BARTHES 1970. Pág. 44)

*En el eje vertical o paradigmático* está el plano de las asociaciones. Son los conjuntos de términos que el sujeto guarda en la memoria y que tienen relación unos con otros. Como fichas nemotécnicas que archivan datos dentro del cerebro. Es así que Barthes encuentra una cercanía del sintagma con el habla y la asociación.

El habla constituye una combinación variada de signos recurrentes. Pero Saussure, afirma que el sintagma no es el habla primero porque existen frases hechas, frases que el uso impide modificar y por otro lado los sintagmas del habla se constituyen sobre formas regulares que precisamente por eso pertenecen a la lengua.

*El sintagma* es una combinación ordenada de signos interactivos que forman una totalidad significativa. Estas combinaciones se realizan dentro de reglas y convenciones. Los sintagmas son creados a partir de la elección de los paradigmas. Se muestra además como una cadena o yuxtaposición de elementos, una articulación en la que cada elemento depende de los que están a su alrededor.

Para estudiar el sintagma es necesario segmentar sus elementos y precisar sus relaciones sistemáticas de interdependencia. (CHANDLER 1998. Pág. 45)

#### **4.1.3.1 Denotación y connotación**

Estos términos describen la relación entre el signo y su referente. La denotación se describe como el significado definicional o literal de un signo y la connotación se refiere a las asociaciones socio – culturales que envuelven al signo.

Barthes adopta la noción de que existen niveles de significación:

- La denotación: hay un signo que consiste de un significante y un significado.
- La connotación: como segundo orden de significación emplea este significante y significado y le añade un significado adicional. (CHANDLER 1998. Pág. 61)

En este sentido la connotación es un signo que se deriva del significante, la denotación lleva a una sucesión de connotaciones.

En el nivel connotativo los signos son más polisémicos y están más abiertos a la interpretación, por lo tanto estará atravesada por la subjetividad, en este caso del espectador.

Y este es uno de los puntos neurálgicos de nuestro análisis, el sentido que produce una coreografía, en combinación con la música.

## **4.2 Análisis**

A continuación analizaremos una coreografía de Gabriela Morales tomando en cuenta los parámetros expuestos anteriormente.

Según Anne Marie Thibaut-Laulan, existen tres usos de la imagen figurativa:

- Estético: imagen centrada en sí misma gracias a su valor proveniente de su calidad y combinación de elementos formales.
- Documental: imagen de carácter informativo, su valor está en el contenido de referencialidad.
- Apelativo: Imagen que incita al perceptor a determinada acción, su valor está en la potencia de la persuasión.

Con respecto a la coherencia de sus elementos, desde la perspectiva de quien la recibe, la imagen puede ser clasificada en:

- Complementaria: Por la disposición habitual de sus elementos, la imagen se acerca a la fotografía.
- Arbitraria: Los elementos dentro de la imagen están colocados de una forma no habitual, como el caso de las pinturas surrealistas.

Las figuras retóricas también cobran mucha presencia en el estudio de la imagen. Entre las más importantes está la metáfora, la metonimia, la hipérbole, la sinécdoque, entre otras.

Así como las relaciones entre la imagen y el texto

- Anclaje: el texto dice cómo leer la imagen
- Redundancia: el texto insiste en algo que en la imagen es evidente
- Inferencia: texto e imagen se complementan en la transmisión del mensaje
- Contradicción: El texto dice una cosa pero la imagen muestra otra opuesta (BARTHES 1982. Pág 16 – 17)

### **4.2.1 Criterios de selección**

Durante los capítulos anteriores hemos hablado de la danza contemporánea, su nacimiento y desarrollo. En este caso tomamos una coreografía ecuatoriana con esta técnica para demostrar que toda nuestra investigación ha tenido un cause significativo en cuanto a la comunicación.

Esta coreografía tiene como tema uno de los aspectos sociales más representativos de la mujer: la maternidad. Es así que analizaremos como se desarrolla este tema de acuerdo al movimiento. Hemos

evitado centrarnos en la sola imagen, puesto que detrás de ella existen significados sociales y subjetivos del creador.

#### 4.2.2 Análisis del contexto y la imagen

##### **LIBRE**

MÚSICA: Mercedes Sosa

TEMA: Como un pájaro libre

COREOGRAFÍA: Gabriela Morales

TEMÁTICA: Latinoamericana Moderna

TÉCNICA: Contemporánea

VESTIMENTA: Pantalón negro y blusa azul / vestido café

DURACIÓN: 2 minutos 17 segundos

DESCRIPCIÓN: Esta es la representación de la vida intrauterina del feto, mientras la madre le canta sus esperanzas y temores.

***\*Tomado de la hoja de vida y descripción coreográfica de Yahuapani Compañía de Danza***

En primer lugar tomamos en cuenta la canción utilizada para la coreografía:

Como un pájaro libre de libre vuelo,  
Como un pájaro libre así te quiero.  
9 meses te tuve creciendo dentro

Y aún sigues creciendo y descubriendo  
Descubriendo, aprendiendo a ser un hombre  
No hay nada de la vida que no te asombre

Como un pájaro libre ...

Cada minuto tuyo lo vivo y muero  
Cuando no estás, mi hijo, como te espero  
Pues el miedo, un gusano, me roe y come  
Apenas abro un diario, busco tu nombre

Como un pájaro libre ...

Muero todos los días, pero te digo  
No hay que andar tras la vida como un mendigo  
El mundo está en ti mismo, debes cambiarlo  
Cada vez el camino es menos largo

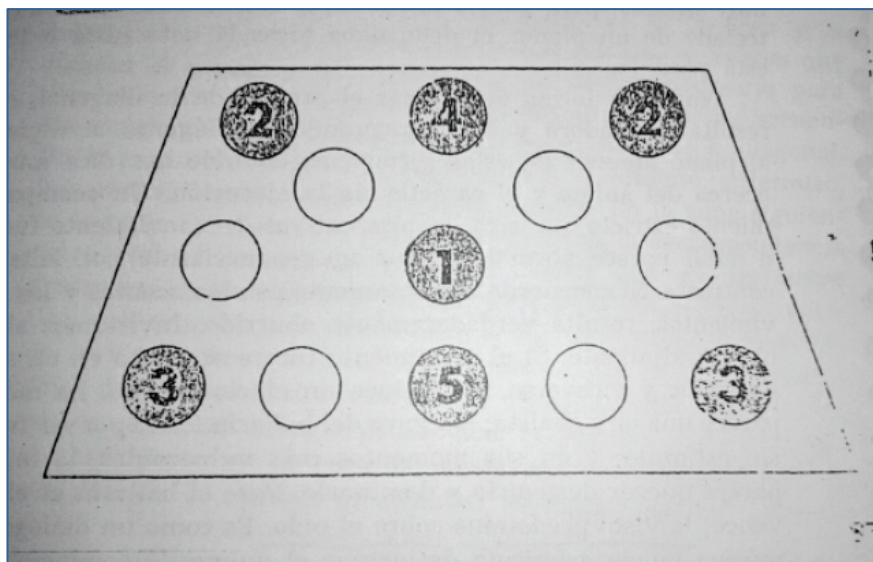
Como un pájaro libre ...



El anclaje del texto de la canción con la intención de la coreógrafa es coherente, puesto que su propuesta parte del movimiento intrauterino del feto. Entonces el movimiento tiene complementariedad con la música, sin embargo no cae en la redundancia, es decir cada palabra no es graficada con el movimiento del cuerpo.

Según Mercedes Ridocci, existe una metodología en la expresión corporal, que se asienta sobre tres puntos básicos: (2013 WEB)

- El dominio corporal: recorridos internos del movimiento, pasaje de la energía, equilibrio muscular - fuerza y flexibilidad-, independización, coordinación, fluidez, secuencialidad.
- El ritmo corporal: tiempos, silencios, aceleraciones, acentuaciones, compases, divisiones, multiplicaciones.
- La composición espacial: espacio personal y total, ejes, planos, trayectorias, direcciones.
- Dentro de la coreografía se dominan estas técnicas, tomando en cuenta que empieza desde el centro- adelante (número 5) del escenario que es un punto fuerte de atención para el espectador, la posición de la interpretante está ubicada en el plano medio con los brazos en diagonal, con una proyección hacia arriba.



*Imagen tomada del texto de Doris Humphrey 1960. Pág 87.*

En el esquema se muestran los puntos fuertes del escenario, el desplazamiento dentro de este le otorgará la atención.



En este sentido se maneja una metáfora dentro de la creación. Un pájaro entendido como el niño que está a punto de nacer. Dentro de esto se maneja la imagen del vuelo durante toda la coreografía, esto con posiciones de brazos abiertos como alas de un ave.

El mensaje denotado son en efecto los brazos abiertos y la proyección del cuerpo hacia arriba y la connotación está en la imagen de volar.

Hemos dicho anteriormente que existen reglas que determinan lo que uno percibe:

El asunto o actividad, la situación, el estatus en el sistema social, la experiencia anterior y la cultura (ver página 13)

Estas pautas son totalmente aplicables en esta coreografía, ya que su creación parte por supuesto de la experiencia de la maternidad vivida por la creadora. A partir de esta experiencia totalmente femenina se hizo un trabajo de interiorización de las sensaciones y reacciones provocadas por esta experiencia.

No está demás afirmar que el público femenino ha sido el que más se ha conectado con este tópico, incluso si las espectadoras no han sido madres aún.

Esta reivindicación del rol femenino de la maternidad está enmarcado dentro del discurso y razón de ser de Yahuapani Compañía de Danza, por lo que podemos decir que está dentro de una contextualización previa.

La defensa de la feminidad desde la sensibilización interna ha sido un elemento fundamental para la creación. Esta propuesta se ha alejado un poco de la proyección de la maternidad en cuanto a labores domésticas o la relación con otros. Es decir aquí se muestra una profunda relación entre la madre y su hijo; por eso en primera instancia su interpretación fue concebida como un 'solo' (una interpretante).

Sin embargo no podemos dejar de lado que todo está atravesado por la convencionalidad social y natural (los hombres no podrán experimentar el embarazo por ejemplo). En lo social la madre es símbolo de ternura y protección, una relación más cercana con el hijo.

Retomando a Hall, podríamos decir que la creadora eligió conscientemente un aspecto de la realidad, le dio significación y estructura por medio de la técnica contemporánea, que además ya habíamos mencionado antes: nos permite una creación más libre en cuanto al cuerpo y el espacio. (ver página 14) Esta experiencia es totalmente cotidiana, sin embargo el sentido que le dio fue de total entrega al cariño que se desarrolla durante la gestación. La subjetividad y la situación de la creadora por supuesto se expresa en esta pieza.

Por ejemplo: la propuesta quizá habría sido distinta si el embarazo hubiese sido producto de una violación o se haya convertido en una experiencia traumática como la muerte del hijo. Entonces la expresión ya no tendría sentido de esperanza y alegría, sino quizá de muerte.

Ahora ¿qué sucede con el/la espectador/a que no ha tenido esta experiencia?

En primera instancia uno de las características del arte es el de siempre causar un efecto en el otro. Quizá puede causar rechazo frente a esta vivencia o incluso puede despertar el deseo de una mujer de ser madre.

La imagen general del vuelo, como metáfora del inicio de la vida es totalmente clara y está acompañada de la letra de la canción. Además de que el vuelo de un pájaro está relacionado con la libertad.

#### **4.2.2.1 El vestuario**

Hemos insistido en que Yahuapani Compañía de Danza le apuesta siempre por la referencialidad de los elementos de la naturaleza: agua, aire, fuego y tierra.

En este sentido la interpretante usa un vestido café que hace referencia a la tierra. La Pachamama entendida como la gestora de vida, punto de vista de la cosmovisión andina.

“Pacha es un concepto complejo que se traduce en universo, tiempo-espacio, creación, mientras que mama es la madre naturaleza que concibe la vida” (QUISPE 2011 WEB).

Para los andinos este concepto está relacionado con la unidad del mundo. Se concibe a la tierra como algo vital, dinámica. No es algo inerte sino que contiene fuerzas que configuran y sinergizan todo cuanto existe.

Es el universo mismo, es su espacio-tiempo y su medio de subsistencia, la madre tierra lo cobija, alimenta, le brinda el agua y lo necesario para vivir. Todo cuanto existe sobre ella tiene vida y se relacionan entre sí. Todas las criaturas existentes a la par de la humanidad sean plantas, árboles y animales son considerados hermanos, pues provienen de la gran madre, que es la pachamama.

A partir de esto existe una investigación previa de los elementos de esta cosmovisión. Es importante destacar esto puesto que muchas veces hemos hablado del contexto; este es un contexto compartido dentro de las naciones sudamericanas hijas de la hibridación entre lo indígena y lo europeo. Una clara muestra del mestizaje del que somos producto.

#### **4.2.2.2 Las imágenes**

##### **Imágenes figurativas**

Estéticas y apelativas: imágenes centradas en sí misma gracias a su valor proveniente de la calidad y claridad de los movimientos y la combinación de los elementos como espacio y música. Además de que apela a la sensación del vuelo de un pájaro.

##### **Coherencia de sus elementos**

Complementaria: Los elementos están colocados de una forma habitual y estructurada.

**Mensaje lingüístico**

Es claro distinguir el mensaje de libertad y esperanza relacionada al manejo del movimiento como de un niño-pájaro emprendiendo un vuelo.

**Mensaje denotado**

Brazos abiertos y direccionados hacia arriba, desplazamiento entre los puntos más importantes dentro del escenario (tomando en cuenta la atención del espectador). Manejo de niveles bajos, medios y altos con secuencialidad clara dentro del escenario. Además del color del vestido: café.

**Mensaje connotado**

La noción de libertad tiene una clara connotación, esto acompañado del texto de la canción que se ubica como la voz de la madre que le canta al hijo dentro de su vientre. La esperanza y el miedo de la mujer frente a la llegada de su hijo.

**Figuras retóricas**

Metáfora: el color café del vestido hace referencia a la ‘madre tierra’. El pájaro emprendiendo un vuelo, en este caso el vuelo, la trayectoria de la vida.

**Relaciones entre la imagen y el texto**

Anclaje: los movimientos y el texto de la canción son claros con el tema de la maternidad.

Inferencia: la música, el movimiento y la gestualidad se complementan en la transmisión del mensaje.

## **CAPITULO V**

### **CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES**

#### **5.1 Conclusiones**

Hemos partido de que la danza contemporánea es un producto de la cultura y que la cultura además es un elemento importante para la comunicación.

La cultura y la comunicación están estrechamente relacionadas con el desarrollo de la humanidad, una humanidad que ha ido adquiriendo relaciones sociales de producción y consumo. Elementos que se pueden aplicar al arte.

El individuo es un ser social que necesita comunicarse más allá de su acepción metafísica, es decir, todo el tiempo está gestando significaciones que son mostradas al otro para ser percibidas. Esta percepción está atravesada por la experiencia y la convencionalidad de los signos dentro de una comunidad.

Sin embargo el arte puede ser apreciado incluso por quienes estén por fuera de la comunidad donde se crea el mensaje. Esto tiene referencia a la calidad del producto que expone el artista.

La relación entre comunicación y cultura se entiende desde el universo simbólico de la cultura de los pueblos y reconstruye significados que comunican. Hemos roto (por así decirlo) con la concepción de que existan altas o bajas culturas, en el sentido de que la danza contemporánea es un alejamiento a la visión elitista del ballet.

El arte además enaltece la condición humana sin dejar de lado la ‘animalidad’ que le caracteriza, desde sus necesidades más básicas. En este sentido el arte ha caminado de la mano de la historia y de las coyunturas sociales y políticas, pero que representa una ruptura dentro de la cotidianidad por partir de la sensibilización interna del artista.

La danza es una forma de expresión y por lo tanto un lenguaje estructurado que requiere de conocimiento previo de técnicas y sobre todo del auto conocimiento del cuerpo, sus habilidades y limitaciones.

El arte no es una simple metaforización de la realidad ya que está compuesto de denotaciones, connotaciones y referencias fundadas sobre las estructuras mentales y fisiológicas del individuo. El artista no es un simple informador sino que construye un producto para transformar el sentir del otro.

La obra de arte no se limita a presentar un símbolo a la intelección, sino que hace revivir una experiencia estética del artista dentro de una unidad de sentido. El arte es entonces un lenguaje cognoscitivo, puesto que contribuye al conocimiento del hombre.

Existe una interacción de construcciones y deconstrucciones simbólicas entre el creador y el espectador. Por lo tanto no es una simple contemplación sino una reestructuración constante del mensaje.

Los artistas se inmiscuyen en la historia de la humanidad desde su voluntad creativa, que es una forma de liberación. Las acciones sobre el espacio y el objeto tejen representaciones referenciales. Puede ser tomado en cuenta como una respuesta del artista sobre lo que mira y percibe.

Así mismo la danza contemporánea desde sus inicios le apuesta a la democratización del arte escénico, traspasando los mismos escenarios. Es decir que se pueden hacer creaciones fuera de él, se puede bailar en las plazas, en las calles, en los parques sin que la calidad se vea disminuida.

Esta técnica prácticamente reciente muestra al artista como un ser normal y apegado a la realidad y rompe con la imagen de un bailarín casi mágico que dista de la percepción experiencial del espectador. El artista al tomar un pedazo de la realidad le aporta a ella un trabajo de introspección y de propuesta estética que hace que el espectador se vea sensibilizado por el producto.

El movimiento no nace de la simple inspiración como se ha visto habitualmente, sino que requiere de un trabajo de consciencia y de investigación. Existen metodologías claras de creación y de expresión corporal para estructurar un mensaje.

La expresión corporal es un sistema estructurado del lenguaje, es una vía de salida de contenidos, significaciones subjetivas atravesadas por la cultura y los significados sociales. Recurre a imágenes simbólicas para crear un mensaje inteligible para el espectador.

Este es un proceso cumple una función de mediación entre el sujeto y la realidad. También se puede establecer una relación con el otro al mirarnos en él como un espejo, proceso en el que hallamos nuestras similitudes y diferencias.

La danza es un hecho comunicacional de diversas aristas, puesto que está abierto a la interpretación del espectador. Es por eso que puede ser analizada desde la semiótica al estar estructurada con imágenes dentro de un espacio. Una coreografía parte de un tema o concepto que puede ser representado por figuras como la metáfora.

En el caso concreto de la coreografía con la ejemplificamos el quehacer dancístico está claramente atravesada por estos elementos. El público objetivo es el femenino ya que aborda un tema como la maternidad, desde una introspección de sensaciones de la mujer en relación con el niño que lleva en su vientre.



## BIBLIOGRAFÍA

1. África, Calvo; León, Juan Antonio (2011) *Historia de la danza contemporánea en España*. Articulo en: Arte y movimiento. (4):17
2. Blanco, María de Jesús (2012). *Enfoques teóricos sobre la expresión corporal como medio de formación y comunicación*. Artículo en: Pedagógico (11)
3. Barthes, Roland (1970). *Elementos de semiología*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.
4. Barbero, Martín Jesús (2003) *Oficio del cartógrafo, Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Cali: Fondo de Cultura Económica 136 p.
5. Cáceres, Ma. Ángeles (2010). *La expresión corporal, el gesto y el movimiento en la edad infantil*. Andalucía: Trillas
6. Chandler, Daniel (1998) *Semiótica para principiantes*. Quito: Abya Ayala.
7. Enguidanos, María de Jesús (2004). *Expresión corporal, aproximación teórica y técnicas aplicables en el aula*. Madrid: Ideas Propias.
8. Echeverría, Bolívar (2010) *Definición de la Cultura*. Echeverría Bolívar. México D.F.: Ítaca 177 p. Echeverría, Bolívar (2010) Definición de la cultura. México D.F.: Ítaca
9. Habermas, Jürgen (1997) *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*. Frankfurt: Cátedra
10. Hall Edward (1978) *Más allá de la cultura*. Barcelona: 1978.
11. Kogan, Jakobo (1965) *El lenguaje del arte. Psicología y sociología del arte*. Madrid: Paidós
12. Mayayo, Patricia (2004) *La reinención del cuerpo. Tendencias del arte, el arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Madrid: Arte Cátedra
13. Ulloa Tapia, César (2007) *Comunicación, Cultura y Desarrollo*. Quito: Quipus
14. Motos (1983). *Iniciación a la expresión corporal*. Barcelona: Trillas
15. Morales, Gabriela (1990). *Descripción coreográfica de Yahuapani Compañía de Danza*. Quito: PAX
16. Piaget, Jean (1981). *Psicología y epistemología*. Barcelona: Ariel.
17. Ramírez, Juan Antonio (2004) *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Madrid: Arte Cátedra.
18. Stokoe, Patricia (1990). *Expresión corporal: Arte, salud y educación*. Caracas: Humanitas

## NETGRAFIA

1. Pérez Rojas, Luis Beltrán (2010). *Aportes del estructuralismo a la identificación del objeto de estudio en comunicación en: Razón y Palabra*. [en línea ] [Recuperado 22 de febrero del 2013] Disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/n63/varia/LBeltran.html>
2. Ridocci, Mercedes (2013) *Método y didáctica de la expresión corporal creativa - arte del movimiento (fragmento)* [en línea] [Recuperado 15 de febrero del 2014] Disponible: <http://danzayexpresioncorporal.blogspot.com/2013/08/metodo-y-didactica-de-la-expresion.html>
3. Quispe, Arnaldo (2011). *Pachamama y Cosmovisión Andina*. [en línea] [Recuperado 1 de agosto del 2012] Disponible: <http://takiruna.com/2011/12/22/pachamama-y-cosmovision-andina/>
4. Tortajada, Margarita (2012). *La danza de Luis Fandiño: principios y estrategias de un maestro cómplice*. [en línea] [Recuperado 15 de febrero del 2014] Disponible en: <http://www.jalisco.gob.mx/srias/educacion/consulta/educar/dirrseed.html>